

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte III



**ANTÓN GARCÍA ABRIL: EL CAMINO SINGULAR DE
UN HUMANISTA EN LA VANGUARDIA, CONTINUADOR
DE LA CULTURA ESPAÑOLA DE SU TIEMPO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Esther Sestelo Longueira

Bajo la dirección del doctor:
Emilio Casares Rodicio

Madrid, 2006

- **ISBN: 978-84-669-2999-8**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

PROGRAMA DE DOCTORADO:

***ARTE EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA. BALANCES DESDE EL FINAL DE
UN MILENIO***

TESIS DOCTORAL

***ANTÓN GARCÍA ABRIL:
EL CAMINO SINGULAR DE UN HUMANISTA EN LA VANGUARDIA,
CONTINUADOR DE LA CULTURA ESPAÑOLA DE SU TIEMPO.***

ESTHER SESTELO LONGUEIRA

DIRECTOR: Dr. EMILIO CASARES RODICIO

DICIEMBRE, 2005

A Ignacio,

*por creer en mi
y por quererme*

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

PROGRAMA DE DOCTORADO:

***ARTE EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA. BALANCES DESDE EL FINAL DE
UN MILENIO***

TESIS DOCTORAL

ANTÓN GARCÍA ABRIL:

***EL CAMINO SINGULAR DE UN HUMANISTA EN LA VANGUARDIA,
CONTINUADOR DE LA CULTURA ESPAÑOLA DE SU TIEMPO.***

ESTHER SESTELO LONGUEIRA

Diciembre, 2005

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

PROGRAMA DE DOCTORADO:

***ARTE EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA. BALANCES DESDE EL FINAL DE
UN MILENIO***

TESIS DOCTORAL

***ANTÓN GARCÍA ABRIL:
EL CAMINO SINGULAR DE UN HUMANISTA EN LA VANGUARDIA,
CONTINUADOR DE LA CULTURA ESPAÑOLA DE SU TIEMPO.***

ESTHER SESTELO LONGUEIRA

TOMO I

DIRECTOR: Dr. EMILIO CASARES RODICIO

DICIEMBRE, 2005

ÍNDICE

TOMO I

-	Agradecimientos	8
-	Introducción	11
-	Capítulo I. LA SITUACIÓN INTERNACIONAL Y EL POSICIONAMIENTO	17
	I.1. Panorámica de la primera mitad del siglo XX	17
	I.2. Alrededor de la segunda mitad del siglo XX y los años 50	20
-	Capítulo II. LA SITUACIÓN NACIONAL Y EL ASENTAMIENTO	31
	II.1. Antecedentes y década de los cuarenta	31
	II.2. Generación y década de los cincuenta	37
-	Capítulo III. TÉCNICA, INVESTIGACIÓN Y POÉTICA: CONSTANTES GARCIABRILIANAS	49
	III.1. El humanismo como generador en la obra compositiva de García Abril	49
	III.2. Del eclecticismo a un lenguaje distintivo y único: Modelos históricos	56
	III.2.1. El descubrimiento de Bartók	58
	III.2.2. La compañía de Stravinsky	59
	III.2.3. Hindemith y García Abril	61
	III.2.4. El modelo Prokofiev	62
	III.3. Del eclecticismo a un lenguaje distintivo y único: Constantes Garciabrilianas	63
-	Capítulo IV. LOS AÑOS DE APRENDIZAJE Y PRIMERAS COMPOSICIONES: TERUEL, VALENCIA, MADRID Y SIENA, 1933-1956	70
	IV.1. Teruel, 1933-1946	70
	IV.2. Valencia, 1947-1952	72
	IV. 3. Madrid, 1952-1956	75
	IV.4. Siena, veranos de 1954, 55 y 56	79
	IV.5. Voz, piano y música de cámara en el primer período compositivo de Antón García Abril (1933-1956)	81
	IV.5.1. <i>Sonatina</i> , 1954	82
	IV.5.2. <i>Sonata de Siena</i> , 1954-55	95
	IV.5.3. <i>Colección de Canciones Infantiles</i> , 1956	110
-	Capítulo V. FIN DEL APRENDIZAJE Y BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE PROPIO: MADRID Y ROMA, 1957-1968	140
	V.1. Madrid, 1957. El inicio de un magisterio	140
	V.2. Estancia en Roma, curso 1963-64	145
	V.3. El regreso a Madrid, 1965-68	148
	V.4. Voz, piano y coro en el segundo período compositivo de Antón García Abril (1957-1968)	151
	V.4.1. <i>Preludio y Toccata</i> , 1957	152
	V.4.2. <i>Cuatro canciones sobre textos gallegos</i> , 1957-62	160

V.4.3. <i>Concierto para piano y orquesta, 1957-63</i>	176
V.4.4. <i>Tres nanas, 1961</i>	197
V.4.5. <i>Concierto para instrumentos de arco, 1962</i>	208
V.4.5. <i>Pater Noster y Ave María, 1964</i>	231
- Capítulo VI. LA COMPOSICIÓN DESDE LA CREACIÓN HASTA LA DOCENCIA, Y EL ASENTAMIENTO DE UN LENGUAJE, 1969-1979	244
VI.1. La composición desde la docencia	244
VI.2. Voz, guitarra, concierto y cantata en el tercer período compositivo de Antón García Abril (1969-1967)	250
VI.2.1. <i>Hemeroscopium, 1962-72</i>	251
VI.2.2. <i>Canciones de Valldemosa, 1974</i>	269
VI.2.3. <i>Concierto aguediano, 1976</i>	304
VI.2.4. <i>Alegrías, 1979</i>	344

TOMO II

- Capítulo VII. PASIÓN PEDAGÓGICA, UN ARCO IRIS COMPOSITIVO, Y PERFECCIONAMIENTO Y DESARROLLO DE UN LENGUAJE, 1980-1990	437
VII.1. Catedrático y Académico	437
VII.2. Artista e Intelectual	442
VII.3. Piano, guitarra, orquesta, concierto, cantata y ópera en el cuarto período compositivo de Antón García Abril (1980-1990)	449
VII.3.1. <i>Evocaciones, 1981</i>	450
VII.3.2. <i>Sonatina del Guadalquivir, 1982</i>	468
VII.3.3. <i>Celebidachiana, 1982</i>	483
VII.3.4. <i>Seis Preludios de Mirambel, 1984</i>	506
VII.3.5. <i>Concierto mudéjar, 1985</i>	528
VII.3.6. <i>Canciones y danzas para Dulcinea, 1985</i>	554
VII.3.7. <i>Divinas palabras, 1986-1992</i>	587
VII.3.8. <i>Fantasía mediterránea, 1987</i>	650
VII.3.9. <i>Salmo de Alegría para el siglo XXI, 1988</i>	660
- Capítulo VIII. CONTINUIDAD EN LA ENSEÑANZA Y EN LA PRODUCCIÓN COMPOSITIVA INTEGRAL, EN LA COMPLEJIDAD DE UN LENGUAJE PLENAMENTE DESARROLLADO DESDE LA NATURALIDAD DE SU MISMA ESENCIA, 1991-2003	684
VIII.1. La constancia de un compositor incansable, de espíritu siempre joven y actual	684
VIII.2. Un compositor con talento y vocación docente	700
VIII.3. Piano, orquesta, concierto, cantata y ballet en el quinto período compositivo de Antón García Abril (1991-2003)	706
VIII.3.1. <i>Cuadernos de Adriana, 1985</i>	707
VIII.3.2. <i>Cantos de pleamar, 1993</i>	785
VIII.3.3. <i>La gitanilla, 1996</i>	795
VIII.3.4. <i>Nocturnos de la Antequeruela, 1996</i>	863
VIII.3.5. <i>Balada de los arrayanes, 1996</i>	883
VIII.3.6. <i>Lurkantak, 1997</i>	892
VIII.3.7. <i>Concierto de las Tierras Altas, 1999</i>	950
VIII.3.8. <i>El mar de las calmas, 2000</i>	976

VIII.3.9. <i>Concierto de la Malvarrosa, 2000</i>	999
VIII.3.10. <i>Dos piezas griegas, 2001</i>	1016
VIII.4.11. <i>Juventus, 2001</i>	1023
- Capítulo IX. LA ACTUALIDAD DE UNA NUEVA VIDA Y LA CONTINUIDAD DE UN LENGUAJE, A TRAVÉS DE SUS OBRAS MÁS RECIENTES, 2004-2005	1051
IX.1. El inicio de una nueva etapa después de la docencia	1051
IX. 2. Piano, coro, cantata, cámara, órgano y orquesta en el sexto período compositivo de Antón García Abril (2003-2004)	1055
IX.2.1. <i>Cántico de las siete estrellas, 2004</i>	1056
- Conclusiones	1081
- Bibliografía	1092

AGRADECIMIENTOS

AGRADECIMIENTOS

Al finalizar esta Tesis Doctoral, muchas personas vienen a mi mente por diferentes motivos: por su apoyo, colaboración, palabras de aliento, consejos...

A la primera persona que debo mis más cariñosos agradecimientos es al profesor de mis estudios Superiores de Piano, el catedrático D. Guillermo González. Él fue quien me brindó la idea de focalizar mis estudios en la figura de Antón García Abril. Fue preparando el estreno de *Nocturnos de la Antequeruela*, en Santiago de Compostela, cuando me empujó a esta empresa presentándome al compositor. Gracias Guillermo, de corazón.

La siguiente persona a la que van destinados mis agradecimientos es al profesor de mis cursos de Doctorado en la Universidad de Granada, el catedrático D. Antonio Martín Moreno. En aquellos momentos me encontraba en dicha Universidad finalizando los mencionados estudios. Al profesor Moreno me dirigí para pedirle consejo sobre el proyecto, animándome desde esta primera conversación y sugiriendo mi traslado a Madrid, ya que allí, en su opinión personal, estaba la persona más indicada para dirigir esta Tesis. Se estaba refiriendo al profesor Casares con quién habló primero, poniéndonos en contacto, después. Gracias Antonio, por tus consejos y generosidad.

A todos mis profesores de la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Complutense de Madrid por adentrarme en esta especialidad y en el mundo de la investigación, aspectos ambos que ya forman parte de mi vida.

Al compositor y Profesor Emérito of Department of Music, Faculty of Arts, Media and Communication of the California State University, Northridge, Aurelio de la Vega, por su tiempo, experiencia e infinita sabiduría, y por su amistad sincera.

A Plácido Domingo, Cuca del Pozo, Gabriel Estarellas, Leonel Morales, Belén González y Raquel Sestelo, todos intérpretes de García Abril que me ayudaron, a través de entrevistas y conversaciones, a profundizar en la figura del compositor y del hombre.

A Julia García Manzano, excelente amiga y compañera, por su tiempo y ayuda.

A los pianistas Marta Maroto, Horacio López, Carlos Piñeiro y Alberto Beteta, queridos exalumnos, por su valiosa participación en este trabajo.

A Fernando Cabañas, estimado colega que, a través de su libro dedicado al compositor García Abril, me ha ayudado a recopilar datos y contrastar informaciones.

A José Luis Turina, Zulema de la Cruz, Javier Jacinto y Juan Medina, compositores y antiguos alumnos de García Abril, por su relevante ayuda aportándome comentarios y vivencias con su querido y admirado maestro. Gracias a todos y a ti, José Luis, por tu tiempo.

A la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, que me otorgó la oportunidad de dedicarme un año en exclusiva a este trabajo a través de una Licencia por Estudios para tal finalidad. Gracias a quien corresponda.

Quiero también brindar mis agradecimientos más especiales a Doña Áurea Ruiz García, pianista, directora de Bolamar Ediciones, colaboradora y esposa del maestro. Por ser la persona más importante en la vida del hombre y del músico, y responsable de sus archivos y recopiladora de todos sus acontecimientos, es ayuda fundamental e imprescindible para cualquier persona que tenga interés en la interpretación o en la investigación de la obra garciabriliana. Por todo, muchas gracias Áurea.

A continuación, al maestro García Abril que, tras conocerme y solicitarle permiso para realizar este proyecto, acogió con entusiasmo mi propuesta brindándome, desde entonces, su apoyo, amistad y colaboración incondicional. Gracias Antón por confiar en mí, y por el regalo de tu música.

Continúo mis agradecimientos, que ahora van dirigidos al catedrático y director de esta Tesis D. Emilo Casares Rodicio. Desde nuestra primera entrevista, el profesor Casares creyó en este proyecto manifestándome, muy sinceramente, su necesidad de comprobar si estaba capacitada para el mismo. Después de conocerme como alumna en la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música, y comenzar a leer mi trabajo, me dio su visto bueno y, desde entonces, su tiempo, colaboración y apoyo. Gracias Emilio por creer en mí; y por tu paciencia, enseñanzas e inagotable experiencia.

A mi familia y amigos, por haber sabido incorporar mi Tesis como parte de sus vidas, y por tener la comprensión y profunda fe de que iba a tener un final feliz. Gracias, y mi cariño eterno.

Y a Ignacio de Solas Rafecas, médico patólogo y guitarrista y mi marido que, aún no habiendo sido testigo de todos estos años de trabajo por no estar desde hace tiempo entre nosotros, he tenido y tengo la certeza absoluta de sentir su apoyo, su orgullo y la sonrisa de sus ojos, porque él siempre creyó en mí poniendo todas las altas metas en mi persona. Gracias Ignacio por cruzarte en mi camino y por quererme; esto es por ti y para ti *In Memoriam*.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

1. Objetivo de la Tesis.

Después de la II Guerra Mundial surgen en Europa, en todas las artes, nuevas tendencias vanguardistas. En la España de los años cincuenta también se produce un cambio dentro de las artes que afecta, lógicamente, a la música. Los músicos de la llamada Generación del 51 tenían como misión “la conquista del tiempo perdido”. En muy pocos años tuvieron que asimilar las últimas consecuencias de Stravinsky y Bartók, el atonalismo expresionista, el dodecafonismo, el serialismo integral, las formas abiertas y aleatorias, la técnica electroacústica, etc. No es extraño, entonces, que estos músicos tuviesen que ir quemando etapas.

Los músicos españoles no se limitan a ponerse al día frente al retraso que llevaban con relación a otros países, sino que pronto serán capaces de ofrecer sus propias ideas que encuentran eco en los medios internacionales. Se trata de un grupo de músicos adultos que muy pronto saben hacia donde caminan. La denominación de Generación del 51 se refiere al hecho, por lo demás anecdótico, de ser 1951 el año en que algunos de sus miembros acaban los estudios del Conservatorio e inician su carrera. Todos habían nacido en torno a 1930 y realizan el cambio de la música española en el final de los años 50 y principio de los 60.

El grupo, quizás, más representativo de esta generación se forma en Madrid –Grupo Nueva Música-, aprovechando un homenaje al crítico Enrique Franco, y sus miembros fueron los siguientes: Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra y Fernando Ember.

Por todo lo expuesto anteriormente, **el objetivo de esta Tesis** es el siguiente:

- Realizar un estudio científico y la valoración de la vida y obra de Antón García Abril como autor directo de un contexto tan importante para la música del siglo XX en general, y de la española en particular, y como personaje criticado por algunos por su “supuesta” separación o alejamiento de su grupo generacional o de vanguardia.

Un motivo que nos ha llevado a escoger a este músico, además de lo explicado anteriormente, es que Antón García Abril es uno de los compositores de más extensa producción musical repartida en todos los géneros –ópera, ballet, orquesta, cantata, voz, piano, guitarra, cello, etc.- siendo, también, uno de los músicos españoles más escuchado e interpretado en las salas de conciertos, pero, desafortunadamente, el estudio científico de su vida y obra estaba todavía pendiente de realizar.

2. Antecedentes y estado actual del tema

Aunque hay varios escritos dedicados a la figura de Antón García Abril, y algunas reseñas en libros y diccionarios enciclopédicos, el estudio científico de su obra es prácticamente inexistente. A continuación, paso a detallar la relación de autores con una breve sinopsis de sus obras.

Fernando Cabañas (1993, 2001) realiza una biografía del compositor donde, además de relatarnos hechos y anécdotas del maestro, va intercalando, siempre cronológicamente, sus obras más representativas con comentarios del propio compositor y de críticos musicales que han escrito sobre el biografiado. Al final del libro, y adoptando el formato de Apéndices, encontramos diversas relaciones de obras que se completan con otros datos referentes a la discografía o bibliografía existente al respecto.

Paula Coronas (2003) en su libro, *Antón García Abril: poeta de vanguardia*, expone su visión, como intérprete, en su relación personal y profesional con el compositor y algunas de sus obras pianísticas. El libro viene acompañado de un CD, interpretado por la autora, donde están grabadas las siguientes composiciones: *Sonatina del Guadalquivir*, *Piezas Griegas*, *Tres Preludios de Mirambel* (1, 5, 6), *Sonata de Estaciones* y *Balada de los Arrayanes*.

Charles Soler (2002) en su libro, *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*, dedica el capítulo V a Antón García Abril. Después de contextualizar, brevemente, al compositor dentro de la generación realiza el análisis armónico-formal de dos de sus obras: del concierto para violín y orquesta *Cadencias*, y del trío *Homenaje a Mompou*.

Antonio Fernández-Cid (1973: 205-209) en su libro, *La música española en el siglo XX*, dedica unas páginas para relatarnos los datos más significativos de la vida y obra de Antón García Abril. Fernández-Cid nos da su opinión personal sobre la importancia en cantidad y calidad de la producción musical de este compositor, y de la relevante página escrita por él dentro de la música del siglo XX.

José Ferríz (2004) en su libro, *Sesenta años de vida musical. Memorias*, dedica un apartado a su estancia en la Academia Musicale Chigiana de Siena donde, el valenciano violinista y director de orquesta, realizó un curso de dirección con Paul van Kempen coincidiendo con Antón García Abril quien también estaba matriculado en el mencionado curso en calidad de oyente. Ferríz nos relata, de forma coloquial, sus vivencias con García Abril por aquel entonces.

Tomás Marco (1982: 254-255) en su conocido tratado, *Historia de la Música española. Siglo XX*, en el capítulo VIII titulado “Los moderados”, realiza un estudio sobre la generación del 51. Uno de los miembros destacados de esta generación es Antón García Abril al que dedica un breve espacio para relatarnos, siempre desde su óptica personal, los datos más significativos de su vida, de su formación, de su obra y de sus múltiples premios y reconocimientos.

Jesús M. Muneta (1978: 332-337, 450) en su libro, *Cuenca 1962. Renacimiento de la Música Religiosa Española*, elabora una recopilación-estudio de obras de compositores actuales españoles que, a modo de encargo, fueron analizadas y estrenadas con motivo de las famosas Semanas de Música Religiosa de Cuenca. Todas las obras reúnen dos requisitos: su inspiración religiosa y su carácter sinfónico. Una de las obras integradas en este estudio es *Cántico de la Pietá* de Antón García Abril. Muneta realiza una presentación formal de esta obra con su texto y un ejemplo gráfico de la partitura. Expone, también, un breve estudio técnico, una comunicación del autor al programa y una referencia de la crítica. Finalmente, en la página 450 nos presenta una brevísima referencia de la biografía del compositor.

Andrés Ruiz Tarazona (2005), a través de los comentarios que muchos de los intérpretes de la obra garciabriliana realizan del compositor y de su obra y de una larga entrevista del autor al compositor, da su visión personal de García Abril y de algunas de sus obras que, en un box con doce CDs, acompañaron la presentación de este libro.

Varios: *50 Años de Teatro. José Tamayo, 1941-1991* (1991). En una sección de este libro se nos muestra la cronología de los montajes dramáticos de José Tamayo donde, en algunos de ellos, la autoría de la música corresponde a García Abril: *Divinas palabras, Calígula, Luces de Bohemia, La celestina y Contradanza*.

Pilar Zaldívar (1989), basándose en la obra pedagógica para pianistas principiantes *Cuadernos de Adriana* de Antón García Abril, realiza una guía didáctica para la facilitación del estudio de todas las pequeñas piezas que la integran. Cada pequeña composición tiene una breve ficha de análisis, es decir, un análisis formal, un análisis técnico instrumental, una metodología de estudio, una relación de actividades complementarias, la relación con otras piezas y la ficha del alumno. En resumen, un estudio didáctico de una obra pedagógica de la iniciación al estudio del piano.

Álvaro Zaldívar (2001) en su libro, *Estética y Estilo en la obra de Antón García Abril*, presenta una aproximación a la música en el siglo XX, su personal visión sobre las vanguardias y la música experimental, y el marco del compositor en dicho panorama.

3.1- Hipótesis planteadas

En este trabajo de Tesis Doctoral se partirá de las siguientes Hipótesis:

Primera: la Música y la Estética de Antón García Abril adquieren, desde muy pronto, una valoración y un reconocimiento generalizado.

Segunda: a pesar de algunas opiniones negativas, puede afirmarse que la música de Antón García Abril posee carácter de vanguardia dentro del contexto musical de su generación.

Tercera: aunque son identificables en su obra influencias externas, Antón García Abril es en rigor un músico independiente, con rasgos distintivos propios y únicos.

Las afirmaciones anteriores tratarán de demostrarse a lo largo de la investigación que se realice y, al mismo tiempo, servirán para abordar dos temas que nos parecen de singular importancia en este trabajo:

¿Cuales son los rasgos compositivos principales en la obra de Antón García Abril?

¿Existe una característica dominante en su técnica compositiva?

3.2- Metodología a utilizar

Para la realización de esta Tesis Doctoral se ha elegido un enfoque metodológico con el objetivo de servir de apoyo a investigadores, intérpretes y estudiosos, en general, del músico objeto de estudio. Nuestra intención es combinar la metodología histórica y la metodología analítica.

Metodología Histórica: análisis de las fuentes a estudiar: fuentes primarias (partituras, escritos, entrevistas, grabaciones), fuentes secundarias (bibliografía y crítica) y el contraste analítico de los escritos, comentarios y opiniones del compositor e intérpretes relacionados con su corpus.

Metodología Analítica: análisis formal, estético e histórico de la obra de Antón García Abril.

3.3- Plan de trabajo detallado

Es necesario diferenciar aquí una serie de momentos que darán, como consecuencia, unas lógicas etapas en este trabajo.

A grandes rasgos podríamos establecer lo siguiente:

I.- Recopilación de las fuentes primarias: recopilación de las partituras escritas por el compositor, de sus grabaciones (discos, cintas, vídeos, CDs y DVDs), de sus escritos, de entrevistas realizadas por diferentes autores y de entrevistas realizadas por la autora de este trabajo, quien, a lo largo de los años dedicados a esta investigación, aporta numerosas grabaciones de las entrevistas y conversaciones mantenidas con García Abril.

II.- Recopilación de las fuentes secundarias: recopilación de la bibliografía de todo lo escrito sobre el compositor.

III.- Estudio y análisis de las fuentes primarias: análisis formal, armónico, histórico y estético de la obra de Antón García Abril y de su pensamiento artístico y filosófico. El objetivo de esta fase es establecer conclusiones de su técnica y poética compositiva, de su contextualización histórica, y de su estética y filosofía.

IV.- Estudio y análisis de las fuentes secundarias: esto nos permitirá ir definiendo algo más el campo de estudio: ideas centrales y secundarias, variables intervinientes (influencias internas y externas, contextualización social, histórica, familiar, de formación, etc.).

V.- Entrevistas no estructuradas: Relaciones y entrevistas con los implicados (compositor, familia, alumnos, intérpretes, directores, críticos, etc.). Como se ha comentado anteriormente, la autora, además de aportar numerosas grabaciones de las entrevistas realizadas al compositor aporta, también, las grabaciones realizadas a personas y profesionales que han tenido relación profesional y/o personal con el compositor.

VI.- Recopilación de todo lo anteriormente expuesto y elaboración de las conclusiones.

Capítulo I

LA SITUACIÓN INTERNACIONAL Y EL POSICIONAMIENTO

Capítulo I

LA SITUACIÓN INTERNACIONAL Y EL POSICIONAMIENTO

Para llegar a comprender, de forma integral, la figura de Antón García Abril es necesario tener una visión global de lo sucedido no solo en el panorama de la España de entonces y de ahora, sino en el entorno internacional, contexto determinante para explicar el nuevo rumbo de la historia, del arte y del pensamiento.

I.1. - Panorámica de la primera mitad del siglo XX

La transición al siglo XX, o lo que es lo mismo, las puertas del siglo XX se abren con una serie de tendencias novedosas, primero, por presentar el arte desde la perspectiva no de lo aparentemente real, sino por las diferentes impresiones o expresiones de esa supuesta realidad, y segundo, y no menos importante, por la revolucionaria existencia de esa multiplicidad de visiones frente a un estilo único; una sola estética dominante en donde los compositores de las épocas pasadas habían hecho historia. Los ismos de las primeras vanguardias –impresionismo, expresionismo, nacionalismo, cubismo, dadaísmo...- dominaban ahora frente a la música tradicional que, a lo largo de los siglos, tantas páginas de gloria había escrito –estilo barroco, estilo clásico, estilo romántico...-.

Las creaciones de los compositores impresionistas y después de Satie y sus herederos del Grupo de los Seis –quienes elogiaban las glorias de la Torre Eiffel, el ir y venir de los marineros, le Moulin Rouge y las locomotoras- se vieron en corto tiempo alteradas por el regreso de la hegemonía de la música alemana, Schoenberg y la Escuela de Viena –la denominaremos Vanguardia Histórica A, VHA-, un edificio granítico donde Debussy, Ravel, Falla y Milhaud esculpieron escasamente pocas líneas. Después, otro grupo de compositores, el triángulo Stravinsky-Bártok-Hindemith –la denominaremos Vanguardia Histórica B, VHB- (testigo recogido por García Abril), sin romper con el lenguaje estructural, y aportando nuevos tratamientos de los conceptos rítmicos y modales, establecían importantes pancartas que, en los años veinte y treinta, ganaban el primer puesto. A continuación, y con el afán expansionista de los regímenes totalitarios –ascenso al poder de Hitler y la consolidación del nazismo-, las tensiones derivadas de las reivindicaciones nacionalistas, así como la crisis económica generalizada durante los años treinta, daban paso a la amenaza de la II Guerra Mundial.

Son estos años previos a la II Guerra Mundial, donde la mayoría de los ideales estéticos, culturales y artísticos vendrán marcados por los regímenes totalitarios que predominaron a partir de este momento. Unos ya existentes –Italia-, otros recién inaugurados –España- y todos los demás originados por la rápida invasión de Hitler - entre 1939 y 1942- en casi toda Europa. Los movimientos vanguardistas, surgidos a principios de siglo, se paralizan y, con la consolidación del nazismo en Alemania, la destrucción de las obras de arte, relacionadas con estos movimientos, fue casi total. La pintura expresionista y los libros de autores judíos fueron destruidos por este país, persiguiendo y expulsando a estos autores. Dos mundos convivían en esta época: la paralización y retroceso de una libertad conseguida a través del arte, y la recuperación y desarrollo de ese arte en la búsqueda de esa libertad perdida.

En 1933 el mundo era testigo de cómo el director de la Bauhaus, el arquitecto Mies van der Rohe, decidía la disolución de la célebre escuela fundada en 1919 en Weimar. Ése era el resultado fatal y lógico de los reiterados ataques de las autoridades nazis

contra una institución que consideraban como “un nido de bolchevismo cultural”. Estaba dando comienzo la destrucción de la cultura alemana tras la toma de poder por Hitler en enero. El arte calificado de “degenerado” era amontonado en los sótanos de los museos y expuesto a las burlas del público; los libros desaparecían o se quemaban. Los directores de los museos eran reemplazados por funcionarios próximos al ideario nazi. A este progresivo ahogo de la vida intelectual y a este clima de persecución, que reinaba en Alemania, se respondió con un éxodo masivo de artistas y pensadores. Campendonk, Kandinsky, Klee, Haussmann, Grosz y Heartfield se exiliaron a EEUU, mientras intelectuales contrarios al régimen permanecían en los campos de concentración.

La II Guerra Mundial es el hecho más importante y definitivo para explicar y entender lo que ocurre a partir de entonces. El siglo XX queda dividido en dos mitades cuyo ecuador está marcado por este suceso histórico que, a su vez, repercutirá en todos los contextos –políticos, sociales, culturales, económicos...-. El final de esta guerra también trajo consigo la división de Europa en dos mitades, en dos bloques antagónicos: el Este comunista y el Oeste capitalista.

Stravinsky, Shoenberg, Bartók, Hindemith, Weil, Milhaud..., también emigraron a los EEUU. Estos compositores, que hacia el año 1940 se trasladaron a este país donde vivieron y trabajaron, reorganizaron el mapa cultural de forma significativa y colocaron a América en una posición mucho más importante dentro del panorama musical internacional. Es difícil encontrar a un solo compositor europeo importante, perteneciente a los años de posguerra, que no haya vivido y trabajado en algún momento de su vida profesional en los EEUU. Algunos de ellos, como en el caso de Boulez, Berio, Penderecki y Schönberg, estuvieron allí mucho tiempo. Éste último se sirve de su método dodecafónico en su compromiso de denuncia a la violencia del momento –*Oda a Napoleón Bonaparte* de 1942, y *Un superviviente en Varsovia* de 1947-. Uno de los compositores en el exilio que más se vio afectado por la tragedia de la guerra fue Béla Bartók, que ya en 1940 componía su gran obra pedagógica para piano *Microcosmos* –moría en 1945-.

La conclusión de todo esto es que los seis años de guerra caracterizaron la década, con el consiguiente exilio de muchos artistas europeos a Estados Unidos. Pintores, escultores, músicos, cineastas, poetas... Los primeros en instalarse animaban a sus amigos a imitarles, les acogían y les preparaban el lugar de llegada. El exilio propiciaba la solidaridad. Todos eran ya célebres en Europa. Su reunión constituía una colonia cosmopolita que contaba entre sus filas con algunos de los mayores talentos artísticos del viejo continente: Georg Grosz, el pintor expresionista; Kisling, viejo conocido de Montparnasse; Zadkine, Mondrian, Léger, Ozenfant, Chagall, Gropius, Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, los músicos Milhaud y Schönberg, el autor dramático Bertolt Brecht, el cineasta Fritz Lang y varios surrealistas como Max Ernsts, Yanguy, Breton, Duchamp, Masson... Todos habían huido de una Europa sumida en sangre y fuego por Hitler. Para algunos, la emigración ya había comenzado a principios de siglo. Procedentes de diversos países de Europa, eligieron primero instalarse en París, donde la vida artística conocía una gran emergencia. Pero, desgraciadamente, la reciente derrota de Francia, la ocupación del país por las tropas nazis y las persecuciones antisemitas, habían forzado a muchos de ellos a dejar su patria adoptiva –uniéndose a éstos algunos franceses- para dirigirse a New York, la ciudad convertida entonces en capital de la libertad.

Por el contrario, otros compositores permanecían en Europa intentando comprometerse en la tarea de recuperación de las vanguardias perdidas. Carl Orff, desde Alemania, Olivier Messiaen y André Jolivet, desde Francia, lideraban cierta tendencia vitalista. Casella, Malpiero, Petrassi y Dallapiccola, desde Italia, cogían con dignidad el

testigo para conseguir la renovación musical en tiempos de postguerra (Italia es un punto referencial para la formación integral de García Abril).

En el resto de Europa, la guerra fría surgida entre los dos bloques antagónicos predominantes, capitalismo y comunismo, además de mostrar profundas diferencias en lo político, en lo económico y en lo social, también señalaron diferencias culturales importantes. La filosofía asumida desde la Europa Occidental era la aceptación e inclinación a las nuevas vanguardias frente al rechazo de todas las otras formas convencionales. Desde la Europa Oriental, se rechazaban todos estos movimientos vanguardistas por considerarlos monstruos crecidos y amparados al espíritu del sistema capitalista.

La visión del mundo estaba cambiando de forma definitiva no sólo por lo anteriormente descrito, sino por muchos descubrimientos técnicos y científicos sucedidos alrededor de este hecho histórico: aparición de un nuevo insecticida DDT -1939-; el descubrimiento del plutonio -1940-, la primera pila atómica -1942-, la bomba atómica -1943-... Por primera vez un avión rebasaba la barrera del sonido -1947- y se construía el primer avión comercial a reacción -1949-. La invención del transistor -1948, de la calculadora electrónica -1949-, del primer ordenador IBM/SSEC -1948-...

El continente europeo, a partir de 1945, comenzaba, con la ayuda norteamericana, un lento y profundo proceso de reconstrucción, pero el terror a una destrucción mayor junto a otros miedos e incertidumbres de índole general, liderarán durante mucho tiempo.

Todo este rápido y desarrollado cambio de materiales culturales y de información hizo posible establecer los dos posibles rasgos más característicos de la cultura contemporánea: el pluralismo y el eclecticismo. (Estas dos tendencias las encontraremos en el ideario compositivo de García Abril). El contacto con el exterior era ahora la normalidad; las influencias de otras culturas traían consigo una nueva cultura mundial. Mundo global, cultura mundial, aldea global, internacionalismo son términos que se incorporaban en la vida y en el lenguaje por un tiempo ya ilimitado. No había, como antes, un principio estético o técnica prefijada necesaria para definir una época o un estilo determinado. La electrónica, la informática, la radio, la televisión estaban produciendo que la información se tuviese de forma inmediata; mezcla de conceptos, aumento de recursos... La fusión entre música popular y culta, entre música oriental y occidental estaban presentes: era el nuevo eclecticismo.

La tendencia que había dominado el primer cuarto del siglo XX fue el Neoclasicismo. En este momento los compositores más jóvenes comenzaban a criticarlo. No querían reconciliar a las revoluciones estéticas; querían llevar a cabo una ruptura total con lo anterior: había que componer de forma diferente, tenía que sonar de forma diferente. Por esta razón, Stravinsky, representante de la línea neoclásica que se consideró en un principio vanguardista, ahora comenzaba a ser analizada de otra manera -filósofos y musicólogos como Adorno realizaban severas críticas sobre esta línea compositiva-, aunque para ser fieles a la verdad, casi ninguna música, ni ninguna tendencia, se escapaba de esta fórmula. (También García Abril practica esta tendencia).

Los intelectuales y artistas de la Europa Occidental empezaban a percibir en su interior otra realidad contemporánea asumiendo la necesidad de la búsqueda de un nuevo lenguaje, de un nuevo planteamiento del arte en general. Se creó un profundo debate para crear el eslabón necesario entre las dos vanguardias y el nuevo lenguaje que se quería encontrar -las históricas, las primeras y las segundas vanguardias, y lo nuevo, lo que se quería encontrar a partir de ahora- así como la búsqueda del entendimiento de la función de la vanguardia en el mundo del arte en particular, y de la sociedad en general.

Apoyando esta filosofía, es necesario señalar que, durante la década de los cuarenta, desaparecen cinco gigantes del arte moderno de la primera vanguardia: Klee en 1940, Delaunay en 1941, Kandisky y Mondrian en 1944, y Bonnard en 1947, autores que presentaban la otra cara de la década: la protesta, la rebelión, el desencanto, el modernismo, la libertad, la esperanza... Consecuencia de las enseñanzas y actitudes de estos grandes maestros surge una nueva generación de pintores de la otra vanguardia: Arshile Gorky, Pollock y Rothko en New York; Fontana, en Buenos Aires, y Dubuffet, Wols, Mathieu, Vasarely y Bazaine en París. También es interesante destacar la creación, en 1948, del movimiento conocido como COBRA, que reúne artistas daneses, belgas y holandeses.

Todos estos debates, para crear la nueva vanguardia en general y la nueva vanguardia musical en particular, latentes en todas las artes, fueron lentos y no se manifestaron hasta la década siguiente. Determinante en esta compleja tarea fue la creación, bajo el amparo e influencia de Webern, de la escuela de Darmstadt. En esta pequeña ciudad alemana en 1946 se funda el *Instituto Internacional de Música de Darmstadt*. Esta institución fue creada para que los jóvenes compositores alemanes tuvieran un lugar donde recuperar la tradición musical anterior a la guerra. Esta tradición se identificaba con el atonalismo de los años veinte y treinta, con el neoclasicismo de Stravinsky, con las obras de Hindemith... (Esta institución se adecuaba también, en un principio, a las líneas de composición adoptadas por García Abril). Poco a poco, en esta institución se fue adoptando un nuevo rumbo (García Abril se separó de ese nuevo rumbo optando por el suyo propio). Uno de los motivos de este nuevo camino fue el conocimiento y completo dominio de la técnica dodecafónica así como la incorporación de estudiantes y profesores venidos de otros lugares de Europa (Olivier Messiaen y René Leibowitz, 1948-49). La primera vanguardia histórica (VHA), dodecafonismo y la Escuela de Viena, estaba ganando la batalla.

1.2. - Alrededor de la segunda mitad del siglo XX y los años 50

Y con la recuperación y liderazgo de la primera vanguardia histórica (VHA), el hecho definitivo que marcó la diferencia esencial entre la llamada *vieja y nueva música* fue la adopción del serialismo weberiano, tendencia a la que se llegó de forma gradual: estamos en los años cincuenta. Primero surgió lo que se denominó puntillismo en la música: composiciones caracterizadas por una cierta desmembración en su estructura – multitud de fragmentos, notas independientes, células melódicas dispersas entre silencios que ocasionaban la pérdida auditiva en el discurso musical-. Incluso los nexos lingüísticos, a los que estábamos acostumbrados y que habían asegurado la comunicación, habían desaparecido. (De estos cánones compositivos, aunque conocidos y experimentados por García Abril, fue de los que se distanció). Finalmente Webern, que vio un cierto peligro en la estética schoenbergiana, optó por trabajar con las derivaciones puras del sistema de los doce tonos. Mientras Schoenberg sintió, a mediados de los años veinte, la necesidad de resucitar las viejas formas –la repetición y las estructuras rítmicas-, Webern evitó esta opción siguiendo el principio de variación constante enmarcado en los doce semitonos serializados, abandonando toda otra consideración metafísica. Stravinsky acabaría siendo el último converso al serialismo – siguiendo la visión de Webern y no la de Schoenberg- y, debido a su poder creativo y natural intuición musical, fue capaz de componer obras estructuradas serialmente y en su mayoría comunicativas.

Pierre Boulez, una de las figuras más importantes de la música europea de posguerra en su famoso y provocativo ensayo titulado *Schoenberg está muerto*, escrito en 1952 poco después de la muerte del compositor vienés, empezaba elogiando al maestro por

haber inventado el sistema dodecafónico para después criticarlo por no haberlo desarrollado en toda su extensión. -Schoenberg había tratado las series como si fueran un tema en vez de cómo una configuración abstracta de intervalos, y las había reemplazado por el esquema formal clásico y preclásico en lugar de derivar las estructuras seriales de las propias características de la serie-.

Por el contrario, Boulez¹ alabó a Webern de forma especial por haber conseguido dar comienzo a un nuevo dominio musical:

“Él fue el único... que tuvo conciencia de una nueva dimensión del sonido, de la desaparición de la oposición entre lo horizontal y lo vertical -por ejemplo, entre la tradicional distinción existente entre armonía y melodía- por lo que lo único que vio en las series fue una forma de proporcionar una estructura al espacio sonoro”.²

Mientras Schoenberg y Berg aceptaban algunos parámetros tradicionales como la forma y el ritmo, la postura de la nueva vanguardia, liderada por Webern, partía del rechazo total con todo el sistema anterior, eliminando cualquier otro tipo de referencia. Es durante estas décadas posteriores a la II Guerra Mundial, cuando su música ejerce profunda influencia en algunos de los compositores más importantes participando en esta segunda revolución de las vanguardias, de igual forma que él había sido colaborador y testigo directo de las primeras.

Messiaen y Boulez en Francia, Stockhausen en Alemania, Babbitt en América, Henry Pousseur en Bélgica y en Italia Luigi Nono, Luciano Berio y Bruno Maderna fueron otros compositores que junto a Webern y a Stravinsky, revolucionaron el serialismo.

Septeto -1953-, *Las tres canciones de William Shakespeare* -1953- e *In Memoriam Dylan Thomas* -1954-, son obras representativas de la etapa serial estricta de Stravinsky. El serialismo que practica el americano Babbitt, en los cincuenta, está más próximo al de Schoenberg y Berg, que al de Webern. El *segundo Cuarteto de cuerda* -1954-, es su obra más significativa. También el alemán Stockhausen, que vivió en París en 1952 donde estudió con Messiaen entablando amistad con Boulez, realizó dos composiciones importantes finalizadas en 1953: *Kontra-Punkte* para orquesta de cámara y el conjunto de *piezas para piano I-IV*. Ambas obras tienen influencias de *Structures I* de Boulez.

La obra de Boulez *Structures I*, para dos pianos, fue un punto definitivo para la evolución del serialismo integral. Obra que aunque podemos calificar de radical, en cuanto que se produce la total disolución de todos los aspectos tradicionales de la estructura musical –melodía, armonía y dirección formal-, se trata de una composición sugerente y muy influyente para muchos de sus contemporáneos. Con esta obra se abre el camino hacia una música en donde lo importante es su efecto global, quedando en segundo plano los detalles individuales. No obstante, Boulez, finalmente, quedó un tanto decepcionado de este radicalismo demostrando, a través de una importante publicación³, el sin sentido del sistema serial, así entendido.

Dos pensadores, filósofos, musicólogos, a través de sus ensayos, fueron determinantes en este debate teórico de ruptura y nueva creación, plasmando los orígenes y principios ideológicos de esta vanguardia: Adorno y Umberto Eco.

Adorno, en su obra *Filosofía de la nueva música*⁴ escrita en 1949, refleja que la música debe apartarse de la comercialización, de la manipulación y de la mercancía, es decir, la única posibilidad de supervivencia que tiene el arte en una sociedad capitalista es separarse de esa sociedad. Por esto, hay que prepararse para poder escuchar esta

¹ Boulez, P : *Orientations : Collected Writings*. Ed. Jean-Jacques Nattiez. Traducción inglesa de Martín Cooper. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1986.

² Boulez, P : *Relevés d'apprenti*, Paris, ed. Paul Thévenin, 1966, p. 150.

³ Boulez, Pierre : *Jalons*, Paris, Bourgois Editions, 1989.

⁴ Adorno, T.W.: *Filosofía de la Nueva Música*, Buenos Aires, Sur, 1966.

nueva música de forma diferente: es necesario estudiar y entender la función que tiene la música en la sociedad.

Toda esta polémica de un nuevo modelo de sociedad, dentro de un mundo liderado por el capitalismo y la comercialización, se entabla después de la II Guerra Mundial con la configuración de un nuevo mapa político, social, económico y también cultural. Hay que tener presente que, cinco años después de la II Guerra Mundial -1950-, EEUU se alzaba como nueva potencia política, económica y cultural frente a una Europa devastada y casi totalmente destruida. EEUU no había sufrido la interrupción que la guerra había supuesto para Europa, ya que su territorio nunca fue campo de batalla. Gozaba de una continuidad que le permitía consolidar y desarrollar la economía propiciada por el *New Deal*. Pero además, Norteamérica disponía de los medios para divulgar su modelo de sociedad. El cine y las revistas ilustradas mostraban al mundo cómo se vivía en EEUU presentándolo como el país moderno y de los sueños. Sin embargo, este país se encontraba sin mercados en los que vender sus enormes excedentes industriales de maquinaria, bienes de consumo y productos agrícolas. Europa, que los necesitaba, no los podía comprar. La solución americana fue una política de ayuda para la reconstrucción europea llamada *Plan Marshall*, con la que conseguía un aliado en la guerra fría y un fiel comprador. Y para ser más convincente, EEUU necesitaba exportar también un ideal cultural: América. Pero además de exportar productos industriales y bienes de consumo –modelo de una sociedad capitalista-, América exportaba un sistema de vida, *the american way of life*, propuesto como modelo de felicidad, como ejemplo para el presente y como ideal para el futuro.

Mientras que para Adorno el debate se cernía en torno al capitalismo y a la comercialización, para Umberto Eco, la discusión era el debate de forma y fondo de continente y contenido, de estructura y de idea. En su obra *La definición del arte*⁵, explicaba que la idea de la propia producción artística era más importante que la forma, era más importante que el objeto creado.

Esta misma filosofía esgrimida por Eco era manifestada también por Paul Klee que, aunque falleció en 1940, su figura nos describe muy bien como era la situación de este momento y cómo era vivida a través de estos grandes genios, verdaderos precursores y transformadores del pensamiento y de la visión del arte. Klee fue un artista perseguido por los nazis que calificaban su arte de “degenerado” y también fue un artista solitario en su vida de pintor ya que su obra nunca se vio afectada por las modas, ni por las escuelas ni por los movimientos (en esto era coincidente con la filosofía de García Abril, quien además de admirar profundamente a Klee, siempre buscó un camino propio por encima de modas o grupos). En una época en que se anteponía la búsqueda formal, la abstracción escrita, el gran formato y la voluntad de llegar mediante el arte no sólo al individuo, sino a las colectividades e incluso a las multitudes, la obra de Klee no podía aparecer más que como el colmo de la incongruencia. Los pequeñísimos formatos, los dibujos en apariencia pueriles, esos curiosos jeroglíficos, todos esos extraños títulos: *Senecio*, *Las residencias florentinas*, *El gris* y *la costa*, esa preocupación por los ritmos, más propia de un músico que de un pintor... Paul Klee decía:

“La forma es final, muerte. La formación es vida.” “No buscamos la forma sino la función”. “El arte está hecho a imagen de la creación. Es un símbolo, al igual que el mundo terrestre es un símbolo del cosmos”. “En el origen está, en efecto, el acto; pero, por encima, está la idea. Y como el infinito no tiene principio determinado, sino que, como el círculo, no tiene comienzo ni fin, hay que admitir la primacía de la idea”⁶.

⁵ Eco, U.: *La definición del arte*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1987.

⁶ Klee, Felix: *The Diaries of Paul Klee*, Berkeley, University of California Press, 1964.

Gran parte de lo expuesto con anterioridad nos plasma la existencia, por parte de muchos artistas, de una necesidad general de ruptura del sistema anterior. Y en el campo de la música de esta época, es decir, la música de *vanguardia*, se presentaba con carácter crítico. Los músicos habían reflexionado sobre el concepto de lenguaje tomando la decisión de escoger la ruptura, de no partir de referencias anteriores. Se encontraban así con la dificultad de hacerse entender, resultando al final, el rechazo y la incomprensión del público. Pero no les importaba correr el riesgo de esa soledad social, querían ser comprometidos en su idea, fieles así mismos y al compromiso con la creación de un lenguaje nuevo. Se convertían, de este modo, en defensores y divulgadores de una nueva estética, atacando y criticando el gusto conservador de los oyentes y de las críticas negativas que producía su nuevo arte⁷. (Éste no era el objetivo de García Abril; él quería tener un lenguaje propio y de *vanguardia*, pero sin dejar de tener el contacto con el oyente. Para García Abril el valor de la comunicación siempre ha sido un objetivo prioritario).

Un escrito fundamental en esta década fue el publicado en 1952 por el francés Michel Tapié. Primo lejano de Toulouse-Lautrec y contrabajo en los cabarets de Saint-Germain-des-Prés, amigo de Dubuffet y gran admirador de Tobey, Pollock y De Kooning. Fue apasionado de las matemáticas y de los automóviles, y escultor en los ratos de ocio. La tesis del autor en su ensayo *Otro Arte*⁸ se basaba en la ruptura con el pasado e incluso con los movimientos aparentemente revolucionarios, como el fauvismo o el cubismo, que no rompían radicalmente con el arte tradicional. Él decía: “el academicismo ha muerto” y que, aunque no se sabía bien adonde se tenía que ir, se marchaba hacia un orden nuevo, un nuevo sistema de nociones a escala de nuestro posible futuro. Tapié, para explicar este final nos remitía a una frase de San Juan de la Cruz: “Para ir adonde no sabes, has de ir por donde no sabes.”

Otro elemento fundamental entre los desarrollos musicales característicos de la década de los cincuenta fue el denominado *indeterminación* que, aunque ya se había dado en los primeros años de posguerra por compositores de principios del siglo XX como Charles Ives y Henry Cowell, su aceptación como fenómeno extendido e influyente fue en la década comentada, siendo su mayor protagonista el compositor americano John Cage.

Después de estar influenciado, en sus primeras décadas de composición, en Cowell, Schoenberg y Varése y realizar sus primeros experimentos para el “piano preparado”, Cage llega a la década de los cincuenta con el convencimiento de que un sonido musical no se derivaba de otro, simplemente “era”. No había conexión entre unos y otros, no tenían ningún significado y esto es lo que le llevó a adoptar la *indeterminación*. Decía:

“El compositor debe abandonar el deseo de controlar el sonido, limpiar su mente de música y ponerse a buscar los medios que permitan a los sonidos ser ellos mismos en lugar de vehículos que pongan en práctica las teorías de los hombres o que den expresión a los sentimientos humanos”⁹.

En su extensa pieza para piano *Music of Changes* -1951-, todos los elementos de la estructura musical –melodía, silencio, duración, amplitud, tempo y densidad- fueron escogidos lanzando monedas al aire y utilizando las influencias del misticismo oriental y del budismo Zen. En *Music for piano* (1952-1956), la importancia del azar fue más allá siendo las decisiones de los intérpretes las determinantes. Pero, sin duda, la obra más significativa y polémica de Cage durante este período fue *4'33''*, en la que la indeterminación y la desintencionalidad llegaron a sus últimas consecuencias. (Finalmente, a Cage se le ha considerado más como un filósofo de la música que como

⁷ Boulez, Pierre: Puntos de referencia, Barcelona, Ediciones Gedisa, 1984.

⁸ Tapié, Michel: *Another Art*, New York, Arts News, May 1952.

⁹ Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1973.

un compositor por lo mucho que ha influido e impactado sobre sus contemporáneos, incluso en los que no siguen su filosofía). Un grupo de jóvenes que trabajaron con Cage, en su misma línea, fueron: Morton Feldman, Earle Brown y Christian Wolf.

Coincidencias con Cage las tuvo también el poeta francés Michaux quien introdujo, tras su estancia en el Próximo Oriente, una nueva actitud pictórica derivada del uso de curiosas escrituras filiformes tratadas como alfabeto asemántico. Pero el verdadero precursor del grafismo occidental fue Mark Tobey, quien también estuvo en Oriente y cuyo contacto con el zen le motiva nuevas exploraciones en los signos. Finalmente, el pintor Mathieu fue el primero que utilizó la “pintura directa” y la “mancha”, y consideraba el signo como elemento que anticipa el significado, en un planteamiento semántico invertido en el que se hallaba un cierto parentesco con algunas técnicas automáticas con el surrealismo.

Otra tendencia artística que triunfaba definitivamente en estos momentos, en la búsqueda de un nuevo lenguaje, fue el “expresionismo abstracto” concretado en dos movimientos americanos que se diferenciaban en ciertos matices: *Action Painting* - Pintores de Acción- y *Color Field Painters* - Pintores del Campo de Color-.

El término de *Action Painting* tiene su autoría en la figura del poeta y escritor norteamericano Harold Rosenberg cuando, en 1952, lo propone a través de un artículo¹⁰ con el fin de caracterizar el trabajo de los pintores para los que la tela es, ante todo, un campo de acción. El máximo representante de este movimiento fue Jackson Pollock (1912-1956) que utilizaba la técnica del dripping, consistente en derramar pintura sobre la tela plana sin utilizar directamente el pincel. Este movimiento tenía orígenes europeos perfectamente identificables –el cubismo y el surrealismo- a través de las influencias de pintores que, a consecuencia de la victoria de Hitler sobre Francia, se refugiaron en EEUU: Dalí, que llegó a New York en 1940; Léger, Max Ernst, Masson, inmigrados en 1941; Mondrian, que murió allí en 1944. Sin dejar de mencionar a André Bretón, el padre del surrealismo, que se hizo amigo íntimo de Arshile Gorky, quien puso a los artistas exiliados en contacto con los pintores americanos. Decía Rosenberg:

“..., llega un momento en que la tela se le presenta como un campo de acción antes que un espacio en el que reproducir, recrear, analizar o expresar u objeto real o imaginario. ... El pintor ya no se acerca a su caballete con una imagen en la mente; se acerca llevando en la mano el material que servirá para modificar el otro material colocado delante de él...”

Color Field Painters fue una denominación otorgada por el crítico Clement Greenberg¹¹ a un grupo de artistas para los que el campo coloreado, incluso saturado de color, se convertía en la expresión silenciosa pero intensa de su sentido del mundo. Los más representativos fueron Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt, Adolph Gottlieb y –menos característico, pero muy próximo intelectualmente a sus preocupaciones- Robert Motherwell.

Todos estos artistas, tanto los *Action Painters* como los *Color Field Painters*, están presentes en la escena neoyorquina desde que Peggy Guggenheim empezó, en 1942, a exponerlos en su galería *Art of this Century* y desde que manifestaron juntos su insatisfacción hacia el *establishment* artístico norteamericano, para ellos demasiado conservador y timorato. La Escuela *Subjects of de Artists* en 1948, o la manifestación de los *irascibles* en 1950, habían constituido sendas maneras de alejarse de las posiciones estéticas de los museos estadounidenses que consideraban sin futuro¹². También los

¹⁰ Rosenberg, Harold: *Action Painting American*, New York, Arts News, Septiembre 1955.

¹¹ Greenberg, Clement: *Color Field Painters*, New York, Arts News, Diciembre 1955.

¹² Durante varios años, muchos artistas neoyorquinos manifestaron su descontento frente a las instituciones más importantes del mundo del arte que, en su opinión, no se preocupaban de la nueva pintura americana. Esta preocupación se sumaba al hecho que se estaba imponiendo desde 1945: el desplazamiento del centro mundial de las artes de París a New York. En 1950, dieciocho pintores

pintores americanos querían crear una nueva pintura. Habían perdido la fe en el sistema liberal capitalista y, sobre todo, en el papel del intelectual y del artista en el seno de esta sociedad.

La II Guerra Mundial demostró, en gran parte de artistas, que la tragedia contemporánea no podía ser expresada mediante lenguajes antiguos. Había que crear, por tanto, un nuevo lenguaje. Aunque estos artistas, por las influencias que recibieron, estaban unidos al cubismo, al neoplatonismo y al surrealismo, es innegable que lo que decían y, sobre todo como lo decían, era fundamentalmente nuevo: sentían que tenían una nueva misión, un nuevo compromiso.

En Europa también muchos compositores se apuntaron, además de al *serialismo*, al mundo de la *indeterminación*. Boulez, Stockhausen y Lutoslawski, fueron los más representativos. Sin embargo, Stockhausen y Boulez, lo mismo que la mayor parte de sus colegas europeos, tuvieron poco interés en utilizar la *indeterminación* como parte del proceso compositivo, y ninguno de ellos lo ha utilizado en el sentido de Cage. Estuvieron más interesados en elaborar formas complejas y multidimensionales en la que la estructura general permanecía, hasta cierto punto, variable. *Zyklus* -1959- de Stockhausen, y *Sonata para piano N°3* -1957-, *Structures II* para dos pianos (1956-1961) y *Pli selon pli* (1957-1962) para soprano y orquesta de Boulez, son las obras más significativas de estos compositores en estos momentos. Lutoslawski, que no utilizó todos estos procesos aleatorios hasta la década de los sesenta, no estuvo cerca de los planteamientos de Cage, sino de los de sus colegas europeos.

Como conclusión a lo anterior, la utilización del *serialismo* y de la *indeterminación* trajo consigo la total atomización del ritmo, de la melodía, de la relación vertical y de la forma; la completa disolución de la estructura melódica y de la rítmica. Mientras, los procedimientos aleatorios engendraron unas relaciones temporales “irracionales” produciendo unas situaciones rítmicas complejas que destruyeron todo sentido de orden métrico. De ahí que los compositores comenzaran a pensar en la música en términos globales –como la densidad textural y el equilibrio tímbrico- para lo que necesitaron reajustar las formas de sus composiciones. Esto desembocó en lo que se llamó *composición en grupo*, consistente en una serie de grupos o segmentos formales, cada uno de ellos con sus propias características musicales pero no determinadas como antes por motivos, armonías o intervalos específicos, sino por propiedades globales o generalizadas tales como el contenido interválico total, la medida de las duraciones, la extensión de los registros, la sonoridad instrumental y la densidad de textura. Cuando la densidad de textura pasa a ser tan grande que las notas no pueden percibirse con exactitud sino que se funden en un todo se le llama *música estadística* –esta denominación fue dada por Stockhausen-. (*Gruppen para tres orquestas* (1955-57) de Stockhausen y *Le Marteau sans maître* -1954- de Boulez son ejemplos de composiciones de grupo). Penderecki y Ligeti se apuntaron a la tendencia de música textural de forma estricta, utilizando en sus composiciones los *clusters* –que no desarrollaron hasta los años sesenta-.

Como hemos expuesto anteriormente, las inquietudes de los artistas se unificaban en esta época en ese denominador común de romper con lo anterior creando un lenguaje nuevo, un nuevo rumbo. En el mundo pictórico continuaba ese pseudo arte de la modernidad cotidiana mientras el mundo de la *vanguardia* más formal seguía haciendo su camino. Después de la II Guerra Mundial, período en que el arte abstracto se hallaba en plena expansión, surgió, en 1951, una corriente llamada *informal* que significaba

enviaban una carta al presidente del Metropolitan Museum, Roland Redmond, en la que expresaban su descontento. Se les denominó los “Irascibles”: De Kooning, Gottlieb, Reinhardt, Sterne, Pousette-Dart, Baziot, Pollock, Still, Motherwell, Tomlin, Stamos, Ernst, Newman, Brooks y Rothko.

opuesto a toda voluntad formativa, rebeldía frente a toda estructuración preconcebida y racional. La etiqueta de *informal* quería delimitar unas formas de abstraccionismo en las que se excluía toda tentativa de figuración.

Entre los más importantes representantes del *informalismo* estaba Fautrier que, en 1945, presentaba su serie de *Otages*. Con esta obra se iniciaba una nueva sensibilidad táctil que se revelaba contra el poscubismo: evanescentes sugerencias sobre pálidas y crepusculares superficies en las que se percibían grumos de color superpuestos. Otra figura que destacó en este nuevo arte fue el alemán Wols, heredero de la tradición de Klee, y que protagonizó entre 1946 y 1951 –fecha de su muerte– una gran producción de amplias telas cubiertas de colores esmaltados y grandes manchas con signos filiformes. El *informalismo* o *tachismo* de este autor puede considerarse como una particular “visión por transparencia”, una penetración microscópica de estratificaciones remotas. El *informalismo*, en conclusión, es un término que unificó, en su misma imprecisión, a unos autores preocupados por explorar la materia, incorporando el valor de la textura, abordando tanto las posibilidades expresivas de los *graffiti* como el *grattage* o la pintura de acción. Con ellos, la poética de lo informe se convierte en exploraciones y experiencias nuevas, donde lo textural es lo protagonista frente a la desaparición de lo estructural –suceso similar a lo ocurrido con la música–.

Y en la música, el compositor griego Iannis Xenakis, educado en la ingeniería y matemática, colaborador del arquitecto Le Corbusier y alumno de Messiaen, practicó también las configuraciones texturales complejas, pero rechazaba la irracionalidad sin límite y la indeterminación; trataba de incorporar la determinación y la indeterminación en un planteamiento teórico más generalizado. Tomando prestado un término del matemático suizo del siglo XVIII Bernoulli, Xenakis hablaba de *música estocástica*, música indeterminada en sus detalles, pero dirigida siempre a un final concreto, hacia un final definido. Él tenía claro que las matemáticas que utilizaba para sus cálculos o probabilidades eran solo una herramienta, la música era lo importante, lo que tenía que dominar¹³. (Este planteamiento filosófico es también garciabriliano ya que, García Abril, le da valor a muchas técnicas y procedimientos como formas de investigación, pero no como elementos prioritarios que olviden que lo importante es la esencia, la música). Xenakis no estaba de acuerdo con los procedimientos de Cage y criticó fervientemente el serialismo estricto a través de un artículo titulado *La crisis en la música serial*. (Obra importante en esta década fue *Achoropsis* para veintiún instrumentos, 1958).

El arquitecto antes mencionado con el que colaboraba Xenakis, Le Corbusier, fue también uno de los primeros artistas que lideró el cambio de pensamiento y de los nuevos planteamientos que surgen en estas décadas –pero no desde la ruptura y radicalidad–. Todavía en plena guerra, Le Corbusier planteó el tema de cómo reconstruir Francia, a petición de los estudiantes, el 18 de octubre de 1942, con motivo de una conferencia que marcó un definitivo referente. El gran arquitecto –pensador, humanista y referente de muchos artistas de la época– recupera algunas de sus ideas sobre el arte de construir. Este artista, muy atacado por los hombres de su generación, dirige un claro mensaje a los jóvenes que son, en su opinión, los únicos capaces de acoger la revolución arquitectónica y urbanística en la que trabajaba desde hacía ya muchos años. (García Abril, admirador y amante de la arquitectura y apasionado y necesitado de la juventud, coincide en gran parte con los pensamientos de este artista).

“En ningún momento una sociedad se ha encontrado tan desesperada como la nuestra, que ha perdido y roto el contacto entre su tren material y los elementos naturales de su conducta espiritual. Ruptura de contacto entre objetivos y medios, ausencia de línea de conducta. En el ámbito de lo

¹³ Xenakis, Iannis: *Arts, Sciences: Allors*. Trans. Sharon Kanach. New York, Pendragon Press, 1990.

construido, la incontinenencia ha llegado al tope, un estado de espíritu bizantino que priva de objetivos sabios a los más prodigiosos medios de realización que jamás haya podido disponer una civilización. A la hora de su mayor poder material, nos encontramos al hombre privado de vistas... Únicamente los jóvenes son suficientemente libres y desinteresados para construir la fuerza que hay que reunir en torno a esta arquitectura renaciente. Borrón y cuenta nueva; vosotros seréis, jóvenes de esta época inaudita, los que cubriréis esa página en blanco con una florescencia de grandeza e intimidad...”¹⁴

Toda esta anterior disertación nos lleva a reiterar que, aunque para muchos el concepto de nueva música procedía de esa ruptura del lenguaje anterior, de los radicales cambios operados en el mismo, para algunos —el ejemplo para nosotros es García Abril—, la creación de un nuevo lenguaje o de un nuevo rumbo no pasaba, necesariamente, por desechar todo lo anterior; la idea también era construir sin destruir, en el espíritu humanístico del arte.

Pero siguiendo con la explicación de las nuevas tendencias artísticas y del cambio de pensamiento frente al arte, otra vía de investigación sonora es la música electrónica que encuentra su momento para ser desarrollada y poder ser aplicada dentro de este nuevo lenguaje. La posibilidad que ofrece este tipo de música es que los sonidos se descubren, son sonidos que no existían con anterioridad; se experimenta y se investiga con ellos buscando nuevas y desconocidas posibilidades.

El comienzo real de la música electrónica, como elemento fundamental de composición, llegó después de la II Guerra Mundial teniendo sus primeros importantes desarrollos en 1948 en la radio nacional francesa en manos del técnico de sonido Pierre Schaeffer. Schaeffer comenzó a producir pequeños estudios grabados, basados en las transformaciones de sonidos “naturales” como el de un tren o un piano. Como todos los sonidos son igualmente apropiados como materia musical, Schaeffer llamó a este tipo de música *musique concrète*, tipo de música basada en sonidos naturales o “concretos” a diferencia de la música electrónica en la que los sonidos originales se producen artificialmente —a través de medios puramente electrónicos—. En 1951 el estudio de Schaeffer se constituyó formalmente en el Groupe de Musique Concrète. Muchos compositores activos, durante la década de 1950, comenzaron a interesarse en este estudio y varias figuras importantes, como Messiaen, Varèse, Boulez, Stockhausen y Xenakis, crearon composiciones de *musique concrète* en él.

El compositor alemán Herbert Eimert fundó, en 1952 en la Radio de Colonia, el primer estudio destinado a producir música mediante medios exclusivamente electrónicos. Este estudio, además de los amplificadores, de las grabadoras de cintas de velocidad, de filtros, de cámaras de eco, y de todos los materiales existentes en este tipo de estudios, contaba con aparatos electrónicos productores de sonido: los osciladores y los generadores de ruido. Para los compositores seriales esto fue todo un hallazgo ya que vieron en la música electrónica un medio de controlar, no sólo las notas y sus duraciones, sino los materiales sonoros en sí mismos.

(Todos estos avances en la música tenían relación con los numerosos avances técnicos y científicos que tuvieron lugar durante esta década. Unos relacionados con la

¹⁴ Jeanneret-Gris, Charles-Édouard (Le Corbusier): *Architecture d'époque machiniste*, Paris, Librairie Felix Alcan., 1926.

carrera energética, espacial y armamentística¹⁵, otros con los medios de comunicación y transportes¹⁶, y otros referentes al campo de la medicina, biología y ciencia¹⁷).

En esta misma línea de la investigación y en las diferentes manifestaciones artísticas se producía en París -en 1955- un hecho importante: la galerista Denis René, activa defensora del arte abstracto, reunía en su galería a ocho artistas: Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely y Vasarely. Estos investigadores-creadores, a pesar de sus diferentes expresiones artísticas, perseguían un mismo objetivo: introducir el movimiento en la pintura o la escultura. El indiscutible precursor de este arte cinético fue Marcel Duchamp, que ya en 1913 había creado un *ready made* animado y luego en 1920 un aparato óptico en colaboración con Man Ray. Pero con esta exposición de 1955, el movimiento introducía una novedad importante: las obras de arte estaban dotadas de un ritmo cinético que nunca se repetía; la posibilidad para una obra de arte de volver a crearse indefinidamente. Y en 1956, en el teatro Sarah Bernhardt de París, se presentó *Cysp I*, la primera escultura cibernética jamás realizada, obra de un húngaro que vivía y trabajaba en París desde 1936, Nicolas Schöffer. Formada por una estructura ortogonal de una altura de tres metros, *Cysp I* era capaz de transformarse libremente. Un micrófono y una célula fotoeléctrica conectados a un cerebro electrónico oculto en la base la hacían sensible a los ruidos, a los colores y a la luz del entorno. Estaba montada sobre cuatro ruedas accionadas por pequeños motores. Schöffer, antiguo alumno de la Academia de Bellas Artes de Budapest y de la Escuela de Bellas Artes de París, había roto con el pasado. Según él, ahora, el artista debía utilizar las técnicas de su tiempo.

Gran parte de todo lo expuesto anteriormente demuestra que muchos artistas de esta década funcionan como científicos, como investigadores en la búsqueda de un nuevo universo a través de la creación de un nuevo lenguaje. Si seguimos el pensamiento del antropólogo estructuralista Claude Lévi-Strauss, la música, como todo lenguaje, funciona mediante dos niveles de articulación diferentes: el primero, dado por la tradición cultural en la que se inscribe dicho lenguaje y el segundo, el nivel natural en el que el compositor se reencuentra con la naturaleza del sonido y modifica e interacciona sobre la tradición cultural para conseguir que ésta evolucione. El compositor contemporáneo, defensor de la nueva música creada desde la ruptura con lo anterior, hace prevalecer el segundo nivel sobre el primero. De esta forma, la música nace de la estructura del material sonoro en estado elemental alejándose el compositor de los arquetipos formales que constituían el lenguaje clásico, y enfrentándose con la materia de forma directa y personal. Y todavía más, la utopía de este nuevo compositor es fusionar los dos niveles de articulación en uno solo; llegar a crear un lenguaje estructurado en un único nivel de articulación, llevando al oyente a una decodificación continua de nuevos códigos para llegar al origen del mensaje, a la esencia; crear en cada obra unos códigos específicos y únicos que solo valdrían para esa composición. Pierre

¹⁵ En 1951, en EEUU, primera explosión de una bomba H e inauguración de la primera central nuclear. En 1954, primera central nuclear soviética. En 1956, puesta en funcionamiento de las centrales nucleares de Marcoule en Francia, y de Calder May en Gran Bretaña. En 1957, lanzamiento de dos Sputniks por la URSS y primeros cohetes intercontinentales americano y soviético. En 1958, lanzamiento del Explorer I, primer satélite estadounidense y creación de la NASA. En 1959, la sonda soviética Lunik III fotografía la cara oculta de la luna.

¹⁶ En 1950, estreno mundial: emisión en estereofonía por la Radiodifusión Francesa. En 1951, en EEUU, primera emisión de televisión en color. En 1952, fabricación en serie de la computadora 701 de IBM. En 1953, primera película en cinemascope en EEUU. La comercialización del "Boeing 707" pone a New York a ocho horas de París.

¹⁷ Descubrimiento de la estructura del ADN por Crick, Watson y Wilkins -1953-. Creación de una vacuna antipoliomelítica en el Instituto Pasteur de París -1954-. En 1955 muere Albert Einstein.

Boulez¹⁸ decía a este respecto: “Utilizando una determinada metodología, el pensamiento del compositor, en cada instante que se expresa, crea los objetos que precisa y la forma necesaria para organizarlos”.

Con el rechazo a todo el pasado, de todo lo que había sido válido anteriormente, se estaba también rechazando, o al menos poniendo en cuestionamiento, la visión actual del mundo. Es la crisis del hombre moderno y, como consecuencia, la crisis del arte del siglo XX. El completo divorcio de la realidad musical milenaria –exacta altura reconocible de sonidos, actividad motívica, desarrollo de ideas, complejos verticales funcionales, estructuras perceptibles- llevó al compositor de *música de arte* de esta época a un páramo donde de pronto se encontró solo, aislado del público. Destruída la forma, el tema –aquella sucesión organizada y accesible de sonidos que siempre había comunicado ideas por estar concebido dentro de cánones estructurados- se convertía en una sucesión amorfa de sonidos e intervalos cuyo sentido, el oído, era ahora incapaz de detectar. Con el abandono de tantos parámetros técnico-estéticos, el oyente queda sin un punto de referencia preestablecido limitando el fin comunicativo del lenguaje musical y, como consecuencia, el alejamiento del público de las salas de conciertos. Esta es la gran crítica de esta *nueva música*: el problema de la incomunicabilidad. (García Abril pretende lo contrario: ser portador de un lenguaje coherente e inteligible para conquistar la comunicabilidad).

Para finalizar este apartado volveremos a citar a Walter Gropius, el célebre fundador de la Bauhaus de Weimar, cuyos principios se hallaban en el origen del funcionalismo tanto de la arquitectura como del diseño, pero que finalmente se criticaba así mismo, criticaba la intransigencia de sus orígenes. En una alocución que pronunciaba en Berlín en 1954, cuando le entregaban el premio Goethe, no dudaba en volver a introducir las nociones de belleza y humanismo despreciadas antaño. (Estos conceptos, belleza y humanismo, son rasgos de la poética compositiva de García Abril). Éstos eran los propósitos de un revolucionario que no había previsto los abusos que se perpetrarían en su nombre y en nombre de la *vanguardia*. Esta alocución se publicaba en 1956, junto a otros textos, en las *Éditions de la Connaissance* de Bruselas.

“En el transcurso de una larga existencia, poco a poco me fui dando cuenta que la creación y el amor por la belleza no sólo enriquecen al hombre concediéndole la felicidad en gran medida, sino que también hacen aflorar en él las facultades éticas... Una época que no concede una importancia suficiente a este sentimiento permanece subdesarrollada desde un punto de vista visual; su imagen queda confusa y sus manifestaciones aisladas provocan reacciones tan escasas que apenas marcan la evolución general... El hombre nace con ojos, pero sólo una larga educación puede enseñarle a ver. Gracias a una intensa observación y a una visión interior mayor, su imaginación óptica se ha reforzado, proporcionándole la capacidad de crear formas originales y, mediante una eliminación sucesiva, de alcanzar criterios de valores artísticos”¹⁹ ...

¹⁸ Boulez, Pierre: *Puntos de referencia*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1984.

¹⁹ Gropius, Walter: *Apollon dans la démocratie*, Berlín, Editions de la Connaissance de Bruxelles, 1969.

Capítulo II

LA SITUACIÓN NACIONAL Y EL ASENTAMIENTO

Capítulo II

LA SITUACIÓN NACIONAL Y EL ASENTAMIENTO

Siguiendo en la línea de que para comprender la figura de García Abril, en toda su dimensión, es necesario tener una visión global de lo sucedido a nivel internacional, es el momento de centrar esa explicación analizando el marco nacional.

Si bien es cierto que la generación de García Abril es la denominada del 51 y por lo tanto, una generación marcada directamente por la posguerra de nuestra Guerra Civil, no debemos obviar los antecedentes más inmediatos a este hecho, ya que también son determinantes para entender la evolución de los acontecimientos acaecidos.

II.1. Antecedentes y década de los cuarenta

Empezaremos recordando que con la llegada de la República, en 1931, se intentaron realizar una serie de proyectos, que podríamos denominar de política musical, para intentar solventar los problemas existentes desde siempre en este campo. La República venía a recoger esa conciencia crítica que se había producido en España, desde el 98 hasta los años veinte; seguir la nueva vía musical nacida ya durante esos años para hacerla operativa. Éste era el verdadero cambio entre estas dos décadas, 20 y 30: con los treinta se iniciaban, gradualmente en nuestra música, los valores de compromiso y el intento de crear “la primera concienciación musical del Estado español...; una voluntad política de Estado para cambiar la situación de la música”.²⁰

Las novedades de esta nueva política musical fueron plasmadas en dos decretos: el del 21 de julio y el del 15 de septiembre de 1931²¹. En el primero se creaba la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Las más importantes personalidades formaban dicha Junta: Oscar Esplá, presidente; Amadeo Vives, vicepresidente; Salazar, secretario. Y como vocales se nombraba a Falla, Conrado del Campo, Turina, Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse, Arbós, Pérez Casas, Facundo de la Viña, Saco del Valle, Guridi y Marquina. El origen de esta Junta fue el proyecto realizado por Salazar a petición de uno de los últimos gobiernos de la monarquía –el de García Morente-. En aquel proyecto, Salazar hablaba de Junta Nacional de Música inspirándose en la Junta de Ampliación de Estudios, de reconocido prestigio en aquél momento. Este proyecto no tuvo consecuencia alguna al no haber voluntad política de llevarlo a cabo, pero sirvió de base para la confección del proyecto republicano.

En el segundo decreto -15 septiembre- se reflejaban las necesidades del país respecto a la creación de centros o agrupaciones musicales: se decretaba la creación de escuelas nacionales de música en Madrid y en cada centro regional; creación de orquestas; teatros; orquestas regionales; masas corales...; todo esto con remuneración del Estado.

Hay que señalar que esta Junta no llegó a desarrollarse por diferentes intereses contextualizados en una profunda crisis política y social. Las dos Españas políticas, latentes desde hacía tiempo, se instalan definitivamente a partir de 1933 enfrentándose en la guerra civil de 1936 y perviviendo durante muchos años.

²⁰ Casares, Emilio: *La II República o la primera conciencia musical del Estado español* en Actas del Congreso Internacional, 1985, AAVV; “España en la Música de Occidente”, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, p. 316.

²¹ Nota anterior, pág. 317.

La presencia de las dos Españas, y la actitud de los artistas frente a esto, fue protagonista en todas las manifestaciones artísticas. Algunos entendían el arte como algo separado de lo social, y las soluciones plásticas, por muy abstractas que fuesen, no empañaban el compromiso de quien trataba de ayudar humanamente con las técnicas y los medios que poseían. Los más radicales se manifestaban en contra pero lo detectable, en esta situación de preguerra, eran las actitudes que se estaban esbozando, la toma de posiciones que se tomarían durante la guerra... El arte se convirtió en un arma y los artistas, como el resto de la sociedad, se posicionaron en un bando o en otro. Los que no quisieron tomar partido, o querían que su arte no fuese social, fueron, muchas veces, incomprendidos entre sus compañeros. No obstante, la oposición musical de entonces siguió trabajando a través de la actividad de la Unión Radio, las publicaciones y los múltiples conciertos, conferencias y actos en general celebrados en la Residencia de Estudiantes²².

No hay que olvidar que a la situación de penuria económica existente al finalizar nuestra Guerra Civil -1939-, vino a sumarse una grave crisis económica acentuada tras el estallido de la II Guerra Mundial. Finalizada la guerra, y con la implantación de la dictadura, el país fue sometido al aislamiento por parte de las potencias vencedoras que expulsaron a España de los organismos internacionales y retiraron sus representaciones diplomáticas. Dio comienzo, a partir de entonces, el período de la autarquía practicada en lo económico, siendo también extensiva en el terreno cultural. Se controlaba la educación imponiéndose un modelo de enseñanza acorde con los planteamientos éticos y morales de la dictadura. Desde las universidades, institutos, escuelas de profesores y maestros se eliminaban los sucesos y autores contrarios al régimen. Pero a pesar de este panorama, nada favorable para el desarrollo del arte, la libertad del pensamiento y del desarrollo cultural en toda su extensión, muchos fueron los que lucharon, desde diferentes perspectivas, para recuperar el eslabón perdido de las vanguardias históricas.

Y fue así como al inicio de la década de los cuarenta -1941-, Eugenio d'Ors ideó la creación de un núcleo de intelectuales dispuestos a desadormecer el arte moderno y su valoración en España constituyéndose la *Academia Breve de Crítica de Arte*. Los objetivos principales de esta *Academia* eran de orientar y difundir el arte moderno, favorecer la edición de trabajos sobre este arte y celebrar exposiciones y conferencias. D'Ors, aunque representante de la vertiente más oficial del llamado arte moderno –jefe nacional de Bellas Artes y del Instituto de España-, denunciaba la necesidad urgente de “poner término a la vergüenza a cuyo tenor el público de Madrid, y el de casi toda España, y aún sus críticos militantes, se encuentran ayunos de conocer una sola página del arte contemporáneo universal”²³. En 1943 D'Ors, al frente de la *Academia Breve de Crítica de Arte*, inauguraba, en la galería *Biosca* de Madrid, la primera exposición del *Salón de los Once*²⁴.

Otra aportación artística importante del momento fue la del arquitecto Emilio Pena. Pena creaba en Madrid, en 1942, la galería *Estilo*. Su voluntad más inmediata era desarrollar las posibilidades innovadoras del arte por encima de los gustos o modas imperantes, pero en realidad estaba ofreciendo trayectorias que no comportaban riesgo

²² Institución fundada en 1910 por Alberto Jiménez Fraud y con sede en Madrid. Luis Buñuel, Federico García Lorca y Salvador Dalí fueron algunos de sus residentes. Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno fueron colaboradores invitados. Wells, los Bergson, Ortega y Gasset, Gropius, Stravinsky, Einstein... son algunas de las personalidades que pasaron por sus salones. Esta institución fue testigo de la presentación de la Generación del 27 y del lanzamiento de muchas nuevas ideas musicales.

²³ D'Ors, Eugenio: *Un decenio de arte moderno 1940-1950*, Madrid, Galerías Biosca, 1951, pp. 7-9.

²⁴ Los once miembros que representaban la institución de la Academia Breve de Crítica de Arte tenían como objetivo celebrar una exposición anual de obras contemporáneas. Cada uno de sus once miembros presentaba, en un catálogo, la obra del artista elegido.

alguno, a la vez que ayudaban a la modernidad histórica. Frente a una situación económica precaria y la ausencia de una actividad galerística, el mero hecho de proponer una plataforma implicaba un cambio en el panorama cultural. También hay que resaltar, en esta década, el esfuerzo realizado por el pintor Benjamín Palencia en tiempos de posguerra: la primera muestra de la *Joven Escuela Madrileña*²⁵ en 1945, con el inicio de la programación en una nueva galería-librería, *Buchholz*, un espacio abierto al arte del momento. Al terminar la guerra, Palencia fundó una segunda *Escuela de Vallecas* continuación de aquella otra formada en Madrid junto al escultor Alberto en tiempos republicanos. En 1939 trató de consolidar un clima propicio para la contemporaneidad creativa, hallar los caminos adecuados en esa continuidad y canalizar las inquietudes de los artistas madrileños más jóvenes.

Y es también de necesaria mención, en 1946, la aparición de dos revistas en Barcelona: *Algol* y *Ariel*. Ambas iniciativas estaban animadas a reflexionar en torno a las propuestas renovadoras favoreciendo su conocimiento²⁶. *Algol* era una revista de creación que acogía trabajos de jóvenes artistas en la vertiente plástica y literaria. *Ariel* era de divulgación y daba cabida tanto a las obras del período anterior, como a la obra vanguardista. Por lo que respecta a la vanguardia cabe destacar que, junto a los estudios dedicados a figuras de la talla de Picasso, Dalí o Miró, se atendía, también, a la obra de jóvenes creadores como Antoni Tàpies o Joan Ponc.

Pero sin duda, la más dramática realidad del momento y consecuencia inmediata del inicio de la dictadura, impuesta tras la guerra civil, fue el exilio de muchos intelectuales; la dispersión y huida de poetas y músicos a diferentes lugares del exterior. Un ejemplo claro y concreto, de esa mencionada marcha al exilio, fue la casi total desaparición de la *Generación del 27* en ambas ramas de la intelectualidad –literatura y música-. Entre los poetas, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Rafael Alberti salen de España. En la música, con la *Generación del 27*²⁷, ocurre lo mismo. Salvador Bacarise se exilia en París, Julián Bautista en Argentina, Robert Gerard en Inglaterra, Rodolfo Halfter en México, Ernesto Halfter en Portugal. Respecto a Fernando Remacha podemos decir que, aunque no tiene un exilio hacia al exterior, sí practica una huída hacia su interior, aislándose en su pueblo natal –Tudela-.

Investigador de la música de esta generación, García Abril profundiza en la filosofía y literatura de sus poetas entablando amistad con algunos de ellos y musicando muchos de sus poemas. A lo largo de este trabajo se hablará de la profunda amistad y colaboración profesional tenida con Rafael Alberti.

Junto al exilio de toda esta generación hay que añadir el exilio de un representante de la generación anterior, Oscar Esplá, y sobre todo, un hecho determinante para la

²⁵ En la década de los 50, Sopena denominó Escuela de Madrid a un grupo de alumnos de la clase de Composición de Julio Gómez, entre los que se encontraba García Abril: Moreno-Buendía, Manuel Angulo, los ya desaparecidos Ángel Arteaga y Carmelo Bernaola, y Antón García Abril.

²⁶ Este hecho fue significativo ya que en España, desde la guerra, las publicaciones no estaban abiertas al mundo de las vanguardias que desde hacía décadas se sucedían en Europa. Publicaciones como *Escorial* -1940- o *Santo y Seña* -1941- se habían ocupado de las artes plásticas, pero salvo raras excepciones, sus colaboradores manifestaban ciertas reticencias hacia propuestas renovadoras.

²⁷ Esta generación está formada por una serie de compositores nacidos alrededor del año 1900 y que inician su carrera en la década de los veinte. Se denomina Generación del 27 por unas claras coincidencias, en aparición y objetivos, con la generación literaria del mismo título –uno de estos factores fue el Centenario de Góngora, en 1927, tan importante para los poetas de esta generación como para el lanzamiento de los compositores que la integran-. Varias denominaciones se han atribuido a esta generación: Grupo de los Ocho –Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Rodolfo y Ernesto Halfter, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascote y Salvador Bacarisse-, Grupo en el área catalana –Roberto Gerad, Grau, Gilbert Camins, Eduarardo Toldrá, Manuel Blancafort, Baltasar Samper y Ricardo Lamote de Grignon-, Generación de la República.

música española que se produce inmediatamente finalizada la guerra: la ausencia de Manuel de Falla, sin duda el compositor español más influyente, nacional e internacionalmente, en ese transcurso del siglo XX. García Abril, conocedor e investigador de la tradición española, es admirador y fiel seguidor de esa filosofía nacionalista-universalista de don Manuel. El exilio del maestro gaditano fue un gran vacío para los demás compositores españoles. Hay que recordar que Falla había sido por un lado, el introductor de un nuevo tipo de nacionalismo con carácter universal y vanguardista y por otro, el gran motor de la renovación de la música española²⁸. La ausencia de Falla supuso, para el resto de los compositores españoles, la ausencia del contacto directo con ese novedoso e innovador nacionalismo.

La casi total desaparición de la Generación del 27, al final de la guerra civil, fue una de las grandes tragedias históricas de la música española y explica el planteamiento y desarrollo compositivo de los años cuarenta.

Los compositores que permanecieron en España padecieron todas estas ausencias artísticas e intelectuales referentes al exilio comentado, ocasionándoles una importante laguna, una acusada soledad, unido al ambiente de incomprensión y desinterés por parte de los políticos y también del público. A todo este panorama desolador, que presentaba el ambiente artístico, se unía la ausencia de verdaderos críticos de arte señalando, en el caso de la música, la pérdida de Salazar –importante referencia para los músicos con algún tipo de inquietud renovadora-.

La música que propiciaba el nuevo régimen era la de un nacionalismo a ultranza desprovisto de toda noticia o novedad de lo que ocurría en el exterior. Muchos de estos autores nacen a principios de siglo teniendo como maestros a los compositores de la generación del 98 –Conrado del Campo, Guridi, Julio Gómez, Oscar Esplá o Turina-. De esta forma, sus primeras obras no están en la línea de la generación de compositores que acaban de dispersarse después de la Guerra –la Generación del 27-, grupo que lideraba un tipo de nacionalismo más vanguardista, sino el de la generación anterior que, en general, seguía practicando un nacionalismo más conservador, aunque, en muchos casos, no de menor calidad artística. En este grupo encontramos a autores como: Javier Alfonso, Ángel Martín Pompey, Esteban Vélez, José Moreno Bascuñana, Manuel Parada, José Muñoz Molleda, etc...

Parecido panorama sucedía en la escultura. Como se ha comentado anteriormente, desde el final de la guerra civil España vivía, en el plano cultural, una nueva época de *ismos* -nos referimos al *historicismo*, *indigenismo*, *aislacionismo*, *academicismo* y *tradicionalismo*-. La situación se resumía con la brusca interrupción de la vanguardia²⁹, la absoluta desconexión de las renovaciones que artistas españoles y extranjeros realizaban más allá de la frontera, y la imposición de unos gustos conservadores orientados a exaltar y difundir la ideología del momento. A esto se unía que la escultura padecía, como ningún otro arte, las consecuencias de la grave situación económica que vivía el país en estos años de posguerra. Para la supervivencia del escultor, las ofertas de trabajo alternaban entre la talla de santos –la pérdida de numerosas piezas durante la guerra había causado una gran demanda de imaginería religiosa-, la de victoriosos

²⁸ Algunos compositores de la generación Falla quedaron en España –Conrado del Campo, Jesús Guridi-, pero ya al final de sus vidas y, en casi todos los casos, con una obra que ya no aportaría grandes novedades. El que necesita una mención especial es Joaquín Turina. Por una parte, porque ocupaba el cargo de dirección de la Comisaría Nacional de la Música –aunque esta Comisaría tuvo escasos medios es de justicia mencionar que fueron gracias a Turina todos los intentos de restauración musical en aquel momento-. Y, también, porque tuvo labores docentes. Su línea compositiva –sus obras tuvieron gran auge en los años cuarenta- tenía una filosofía anterior a la obra de Falla.

²⁹ Estaba representada por Gargallo, fallecido en 1934; Alberto, exiliado en la URSS; y Ángel Ferrant que, junto con otros, tenía un camino en solitario.

generales o repeticiones de viejos cánones del barroquismo español. Ante este desolador panorama, la tendencia más modernista fue volver a una de nuestras tradiciones más firmes y fructíferas de nuestra escultura, el clasicismo: mármoles, terracotas, piedras, bronce, escayolas y dibujos se pusieron de moda³⁰. -Es necesario mencionar que la alfarería era una práctica habitual de los escultores franceses del momento y que Picasso, quedando muy atraído por esta tendencia, se convirtió también en alfarero-. Este neoclasicismo en la escultura fue un reflejo del musical, tendencia puesta de moda por Stravinsky en las primeras décadas del siglo XX y tomada por gran parte de los compositores de ese momento y extensivo a compositores de décadas posteriores, tanto del panorama internacional como del nacional. (Mompou, Montsalvage, Ernesto Halffter, Rodrigo...; García Abril también investigó y practicó en esta tendencia).

Y volviendo a nuestra música decimos que, además de los músicos que practicaron ese nacionalismo tradicionalista, existieron compositores que, perteneciendo a una línea más independiente reflejada en cierta personalidad y estilo propio, consiguieron escribir su página de gloria en este casi desierto creativo. Una de estas páginas la escribe Joaquín Rodrigo, sobre todo, con su obra más significativa el *Concierto de Aranjuez* (1938-39). Este concierto pronto alcanza un gran éxito internacional, que continúa hasta nuestros días, y es el que define la línea estética que lideraría el compositor a partir de entonces. Música nacionalista enmarcada en estructuras neoclásicas; armonía sencilla que apoyaba un melodismo directo y comunicativo. Otro factor que ayudó al rotundo éxito de este concierto fue el coincidente con la proyección que, internacionalmente, se le estaba otorgando a la guitarra al mismo tiempo que el escaso repertorio moderno de este instrumento en esos momentos³¹.

Un claro ejemplo de compositor español independiente, que pudiéndose catalogar en períodos posteriores ya destaca en los años cuarenta, es Xavier Montsalvage. Es un compositor que, aunque practica el nacionalismo –*Sinfonía Mediterránea*–, se aparta de ese casticismo de moda impuesto por la política del momento. También practica un cierto eclecticismo reflejado en ciertas fórmulas stravinskianas y el reflejo de las influencias de la música francesa del Grupo de los Seis. Pero Montsalvage, en los años cuarenta, investiga en un nacionalismo totalmente diferente al habitual de entonces. Nos estamos refiriendo a la vuelta hacia el pasado antillano de España en general, y de Cataluña en particular. En esta línea aparecen las *Cinco canciones negras*, obra atípica en este período y provista de calidad y originalidad. En los años cincuenta, Montsalvage continúa con la vía antillista en las obras de *Cuarteto indiano* o *Caleidoscopio*. Esta línea será abandonada posteriormente.

Otro ejemplo de músico independiente es el único discípulo que Gerhard deja en España, Joaquín Homs. En los años cuarenta fue un compositor desconocido, aislado. Su importancia saldría a la luz en los años cincuenta. No obstante, durante esta época cultiva, casi exclusivamente, la música de cámara con un espíritu vanguardista a través del atonalismo y el dodecafonismo.

En la misma línea de independentismo está Federico Mompou. Por edad pertenece a la generación anterior y sus influencias en la España de los años cuarenta es relativa, ya que no se le da el lugar que merece hasta bien entrados los cincuenta. La II Guerra

³⁰ Ocho escultores destacaban en este momento. Cinco de ellos nacidos a finales del siglo pasado alcanzaron ya su madurez en el primer tercio de siglo: los catalanes Josep Clarà, Enric Casanovas y Manolo Hugué, el murciano José Planes y el madrileño Ángel Ferrant. La generación de los que nacieron en época de las vanguardias estaba representada por Martín Llauradó, Rafael Sanz y Carlos Ferreira de la Torre.

³¹ Un caso que por edad tendría que ser ubicado en estos momentos es el de Gerardo Gombau, pero su importante evolución posterior hace que sea más preciso mencionarlo en la siguiente década. Gombau en estos años cuarenta compone al estilo nacionalista típico de la época.

Mundial lo trae de regreso a España y su música, muy personal y ya muy afianzada, no se deja influir por las tendencias y modas practicadas en ese momento. Sus composiciones, aunque con influencias de la música francesa –Debussy, Satie, Grupo de los Seis- y provistas de cierta catalanidad, no se las puede llamar ni nacionalistas ni folkloristas. Su música es universalista, con una filosofía intimista enraizada en el humanismo. Profundiza, sobre todo, en la sonoridad del piano, investigando en sus recursos tímbricos y posibilidades sonoras.

García Abril, teniendo influencias de algunos de estos compositores independientes, se identifica, en sus primeras épocas, con el Montsalvage más ecléctico y universalista con fórmulas stravinkianas y aroma francés, y con el espíritu humanístico de Mompou de música intimista, universalista y, también, con evidente peso en la tradición francesa.

En conclusión, podemos decir que, la música de los años 40 se ve influenciada por una posguerra -con la consiguiente crisis económica y humana- y un nuevo régimen que impedía el desarrollo del músico en libertad, la atención y el respeto por la formación musical y el reclamo no de calidad, sino sólo de entretenimiento por parte del público. A esto se unía la ausencia de los músicos de la Generación del 27, verdadero colectivo innovador y divulgador de un estilo de vanguardia. Pero ante este panorama desolador, algunos músicos apuntaban ciertas formas de evolución que cristalizarían en la década posterior. (Además del interés de mención de algunos compositores, comentados anteriormente, otro ejemplo de cierta posibilidad de evolución fue el Círculo Manuel de Falla de Barcelona donde su verdadera historia será escrita en los años cincuenta).

En esta segunda línea de músicos que intentan, a pesar de las circunstancias adversas, apuntarse a creaciones novedosas es necesario señalar la creación de asociaciones, revistas y grupos de artistas donde se manifestaba la importancia de la cultura en todas sus manifestaciones. Ejemplo de esto es la creación de tres fundamentales grupos: *Dau al Set*, *Pórtico* y *Pintores Indalinos*.

En 1948, momento en que parecía que el arte de vanguardia se daba por liquidado y se practicaba el “retorno al orden”, nacía el grupo *Dau al Set* cuya aportación inmediata y eficaz era la de avanzar sin atenerse a fronteras. Su estética expresaba el mundo interior, la fantasía y la magia. Era una pintura innovadora y contestataria. Durante el verano, de ese mismo año, surgía la idea de publicar una revista que llevara por título el nombre del grupo cuyo primer número aparecía en septiembre. Su tirada era minoritaria y no tenía director. Cada número lo realizaban, generalmente, un escritor y un pintor del grupo, así que la teoría y la práctica quedaban hermanadas. El grupo pretendía actuar con la más absoluta independencia y libertad; sus integrantes comenzaron a ponerse en contacto en 1946 y la fundación del mismo corrió a cargo de los escritores Joan Brossa y Arnau Puig, y de los pintores Joan-Josep Tharrats, Antoni Tápies, Modest Cuixart y Joan Ponc. El espíritu del grupo estaba próximo al expresionismo germánico –*Die Brücke*, *Der blaue Reiter*- y a la obra de Joan Miró.

El grupo *Pórtico* -formado por Fermín Aguayo, Baqué Ximénez, Duce, Vicente García, Santiago y Manuel Lagunas, López Cuevas, Pérez Losada y Pérez Piqueras- fue una iniciativa significativa en el contexto de la pintura zaragozana que se consolidó en 1947 a través de José Alcrudo, propietario fundador de la librería Pórtico. Con Pórtico se recuperaba el pulso de las vanguardias perdidas. Implicaba una reacción, una ruptura frente al esquema plástico del momento. Sus ideales estaban próximos a la herencia de Miró, Picasso, Klee y el expresionismo.

Los *Indalinos*, 1948, fueron uno de los primeros grupos de posguerra que se plantean la renovación pictórica. Eran diversos artistas de Almería, como Francisco Alcaraz, Luis Cañadas, M. Cantón, B. Checa, Antonio López Díaz, destacando las personalidades de Perceval y Capuleto. Fueron representantes de una tendencia en

donde se combinaban varios elementos: la admiración del arte clásico italiano, el gusto por la materia, por la terracota, por las formas antiguas –etruscas, egipcias-, por los orígenes prehistóricos, las culturas arcaicas...; todo esto combinado por cierta metafísica entroncada en el surrealismo.

García Abril y su generación tuvieron contacto, en la siguiente década, con los grupos mencionados. Antón García Abril tuvo relación estrecha con el *Grupo Pórtico*, por cuestiones de origen e ideales, y con *Los Indalinos* por coincidencias estéticas y de pensamiento. En capítulos posteriores se analizará la admiración e influencias que tiene el compositor por el arte clásico italiano y sus antecedentes, y por Miró, Picasso y Klee.

Tampoco queremos dejar de mencionar que en la literatura, una de las artes donde la censura fue más fuerte, existió un gran vacío cultural. Como comentamos anteriormente, una gran parte de intelectuales y artistas se marcha al exilio. La Generación del 27, tanto literatos como músicos, fue ignorada. Algunos escritores intentan abrirse camino en soledad hasta que dos acontecimientos importantes abren un nuevo horizonte de nuevas posibilidades: la fundación de la revista *Escorial* por Dionisio Ridruejo, y la publicación en 1942 del libro de Cela *La familia de Pascual Duarte*. (García Abril es conocedor, en profundidad, de la figura de Camilo José Cela, tanto en su faceta personal como literaria; fueron grandes amigos trabajando juntos en diferentes proyectos que serán comentados posteriormente).

Y para acabar de situar estos años cuarenta hay que mencionar un movimiento significativo creado en esta década: el denominado *Postismo*. Planteaba las respuestas al inconformismo y la necesidad de asumir una práctica artística renovadora. *El Postismo* fue un grupo y un movimiento artístico desconectado del mundo exterior y pretendía servir de unión, de puente, con los movimientos de la preguerra. Significaba, ante todo, reinicio y englobaba todos los medios de expresión vanguardista: surrealismo, expresionismo, dadaísmo... “El Postismo no se forma calcando las huellas del surrealismo y modificando algunas enunciaciones de su credo.” Así empezaba el manifiesto postista, iniciativa del poeta Carlos Edmundo de Ory, Silvano Sernesi y Eduardo Chicharro –hijo-. Este movimiento o filosofía postista se daba en todas las artes; reflejaba el estado de la cuestión. En esos momentos la situación del arte contemporáneo era difícil, ya que el aislamiento con el exterior dejaba largos interrogantes en las escasas propuestas para recuperar el espíritu de la vanguardia, pero el espíritu estaba ahí y buscaba el medio para confirmarse.

II.2. Generación y década de los cincuenta

Los cambios operados en el arte durante esta década, en contraste con la anterior, fueron sobresalientes. Estos contrastes iban de la mano de los cambios producidos en la economía y en la sociedad del país. La llegada de la ayuda americana cambiaba el sector industrial, y el fenómeno del turismo –que explosionaría en la década de los 60- traía nuevas modas y diferentes hábitos de otras fronteras. Unos españoles conocían la libertad de los países democráticos cuando salían al exterior en busca de trabajo. Los que se quedaban, tenían muestra de ello a través de las gentes que venían buscando el sol y las vacaciones. Las luchas individuales de los artistas, las iniciativas privadas y también ciertos cambios producidos en el gobierno, hicieron que el germen implantado en los años anteriores, respecto al mundo de las vanguardias, se hubiese fijado de forma definitiva dando ya importantes frutos.

Lo más ilustrativo para demostrar el radical cambio producido en el arte de esta década es comenzar por el final. “Trece pintores españoles actuales”³² fue el nombre de una exposición inaugurada en París en 1959 en el Pabellón *Marsan* del Museo del

³² “Tríese peinares espagnols actuels”

Louvre y en la que participaban Rafael Canogar, Modest Cuixart, Lucio Muñoz, Alfons Mier, Manuel Millares, Antonio Suárez, Luis Feito, Manuel Rivera, Antonio Saura, Joan-Josep Tharrats, Manuel Viola, Antoni Tápies y Vicente Vela. Esto nos sirve de punto de partida para efectuar un balance de esta década durante la cual, los artistas españoles habían demostrado estar en la primera línea de las vanguardias internacionales. Ello se había puesto de manifiesto en las diferentes embajadas artísticas que, durante estos años, había propiciado el gobierno guiado por cierta voluntad de aproximación a las vanguardias de los responsables de la Dirección General de Relaciones Culturales³³.

El propio director general de Relaciones Culturales, José Miguel Ruiz Morales, en las palabras que escribía en el catálogo de presentación de la mencionada exposición decía: “Estos artistas obtuvieron reconocimientos ya en la II Bienal Hispanoamericana de Barcelona -1955-. Fueron presentados al mundo en las manifestaciones de Sao Paulo y Alejandría, y, hace pocas semanas, en Lisboa. Esta avanzada del arte abstracto ha sido consagrada internacionalmente y de forma definitiva en la Bienal de Venecia -1958- abriéndose paso con la misma fuerza de la planta germinada que rompe y agrieta la tierra para alcanzar el calor del sol.” Más adelante añadía: “Es labor de los críticos analizar las particulares características de la nueva escuela española. Juan Eduardo Cirlot las enumera del modo siguiente: severidad, desnudez, dramatismo ancestral y aspiraciones metafísicas. Uno se siente, en efecto, sacudido por estas pinturas; de una parte, por los trazos típicos del profundo espíritu español, por la sobriedad del estilo –el sentimiento trágico que señalaba Unamuno-, y de otra, por la intuición como forma de conocimiento y el impulso súbito, casi sin transición, hacia lo transcendental, para alcanzar posiciones límite. Al igual que las lamentaciones elegíacas, en esta pintura, la modulación plástica está reducida al mínimo y, por este hecho, la figuración ha quedado disuelta.”

Por todo esto es necesario recalcar que aunque la situación lógica para esta década de los cincuenta en el campo artístico-cultural, y concretamente en el musical en una España bajo el régimen franquista, hubiese sido la del más absoluto estancamiento y aislamiento, por el contrario, “la llegada de nuevas generaciones y la existencia de compositores aislados y de grupos más o menos organizados hicieron inevitable una renovación. El país no tuvo más remedio que abrirse lentamente, y la misma situación social impedía que la desinformación y el aislamiento se hicieran perpetuos....Todo preludiaba un cambio”³⁴.

El inicio de este cambio, musicalmente hablando, y la ayuda hacia el camino de la vanguardia tuvo sus orígenes en una serie de grupos, generalmente privados, que desde finales de los cuarenta, y de forma independiente, empezaban a buscar nuevas alternativas dentro del nacionalismo neorromántico predominante. *El Círculo Manuel de Falla*, *el Club 49*, *Juventudes Musicales*, o la promoción de los *Institutos Francés e Inglés* podríamos situarlos como antecedentes de esta vanguardia que se organizaría a partir de 1958; sirvieron de crítica, de sensibilización y de búsqueda de nuevas opciones al folklorismo protagonista en la música española de posguerra.

El Círculo Manuel de Falla, grupo de Barcelona nacido en 1947, lo formaban inicialmente Alberto Blancafort –que más tarde se integraría en el grupo *Nueva Música*-, Juan Comellas, José Cercós, Angel Cerdá y Manuel Valls. Después se ampliaría con los nombres de José Casanovas, Antonio Ruiz Pipó y José Mestres Quadreny. Tuvo

³³ Esta Dirección General pertenecía al Ministerio de Educación estando al frente de este Ministerio, desde 1951, Ruiz Jiménez.

³⁴ Marco, Tomás: *Historia de la música española, siglo XX*, 2º ed., Madrid, Alianza música, 1989, pág. 211.

importante participación en su creación el *Instituto Francés de Barcelona*. La figura de Joaquín Homs como conferenciante, durante estos años y sobretodo en 1950, tuvo gran relevancia. La actividad de este grupo casi desaparece en los años 54-55.

Cuando se produjo la incorporación de la música y la celebración de los conciertos en las *Universidades* y en los *Colegios Mayores* ocasionó un incremento lógico en las aficiones de los jóvenes españoles, ya que se les estaba ofreciendo la oportunidad de acceder a un mundo que antes solo tenía cabida en otros centros culturales. Con el establecimiento en nuestro país de las *Juventudes Musicales* se producía un paso más, un gran acontecimiento, en algunos casos decisivo para el apoyo de la nueva música, de las organizaciones contemporáneas de vanguardia.

Las *Juventudes Musicales* se crearon alrededor de los años cincuenta y su primera sede central se encontraba en Barcelona. En esos momentos, “era Cataluña donde se presentaban mayor número de delegaciones: en Tarragona, Villafranca, Sabadell, Tarrasa, Granollers, Mataró, Igualada, Manresa, Berga, Solsona, Vich, Olot y Figueras”³⁵. Su primer secretario general, Manuel Capdevilla, definía esta organización de la siguiente forma: “entidad para promocionar la música entre la juventud, cómo, dónde y cuándo sea”. La organización trataba de apoyar y estimular a intérpretes y compositores jóvenes facilitándoles el acceso al público e intentando, a la vez, entusiasmar a ese público para que finalmente se proyectase en el resto de las organizaciones de la ciudad beneficiadas de este nuevo germen³⁶.

Las *Juventudes españolas*³⁷ también mantenían contacto con el exterior a través de las *Juventudes del mundo*. Se asistía y participaba en los Congresos Internacionales, se enviaban partituras a los Concursos Internacionales de Composición, etc. Esta política se ampliaba gracias a los intercambios con delegaciones extranjeras.

Las *Juventudes Musicales* de Madrid fueron creadas en 1951. En estos inicios aparecían dos figuras relevantes en los comienzos de sus carreras artísticas: el pianista Joaquín Achúcarro y el compositor Cristóbal Halffter. Una orquesta profesional y veterana colaboraba con esta organización: la Orquesta de Cámara de Madrid. Se realizaban programas de conciertos similares a los de otras organizaciones pero lo que, realmente, queremos destacar es su compromiso e implicación con la música contemporánea, con el mundo de la vanguardia, abriendo así un abanico importante de posibilidades para jóvenes intérpretes y compositores. Un ejemplo de esto son las relaciones que esta organización de Madrid tuvo con varios grupos del momento con estos principios y esta filosofía: *Nueva Música*, *Estudio Nueva Generación*, *Koan*, *Sonda*...

Pero antes de analizar el grupo *Nueva Música*, fundamental y determinante en esta década y en la siguiente y siendo García Abril uno de sus miembros, tenemos que hacer referencia a un centro clave en la vida musical madrileña y relacionado, también, con el grupo anteriormente mencionado: estamos hablando del *Ateneo de Madrid*.

Es necesario recordar que, en tiempos anteriores a nuestra posguerra, el *Ateneo* era un organismo cultural que, como otros, ignoraba el mundo de la música. Se realizaban grandes ciclos de conferencias y de exposiciones, pero ni un sólo acto dedicado a este arte. Olvido, precariedad e, incluso, desprecio al hecho musical; todo esto en coherencia a la ausencia de formación musical en la enseñanza básica y superior de España de este momento. Pero coincidiendo con esa cierta apertura de los años de posguerra, el *Ateneo*

³⁵ Fernández-Cid, Antonio: *La música española en el siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March, 1973, pág. 375.

³⁶ Nota anterior, pág. 376.

³⁷ Canarias, Baleares, Zaragoza, Soria, Almendralejo, Mérida, Granada, Sevilla y Cádiz eran, en estos momentos, ciudades con sedes de *Juventudes* muy activas.

abría sus puertas a las etapas fundacionales de la *Agrupación Nacional de Música de Cámara* convirtiéndose, a partir de entonces, en un marco adecuado para la música y para los músicos: conciertos, conferencias ilustradas y ciclos. Ciclos dedicados a la sinfonía clásica, a la historia de la sonata, a la música de cámara, al lied, etc. Conciertos de música vocal con toques monográficos de autores o de lugares: música portuguesa, música catalana, canción contemporánea española... Además de programas de conciertos de Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Fauré, etc..., homenajes de los clásicos de la música española –Granados, Albéniz, Falla, etc.-. Y, finalmente, programas dedicados a compositores españoles del momento realizando muchos estrenos y primeras audiciones³⁸.

Volviendo a ese aperturismo que, poco a poco, se estaba dando en estos momentos en los ámbitos más generales de la cultura española es necesario comentar la desaparición de una persona relevante a este respecto. En 1954 fallecía Eugenio D'Ors, el fundador de la *Academia Breve de Crítica de Arte*. La labor por él realizada, como comentamos anteriormente, tuvo una gran dimensión a pesar de todas sus limitaciones políticas en un ambiente sumamente provinciano. Con su ayuda, Madrid tuvo información en materia artística y una implicación en la creación cultural. Fueron famosos sus *salones*, los *Salones de los Once*³⁹ donde gracias a él se podían ver obras de Guinovart, Tàpies, Llorens i Artigas, Ortega Muñoz, Redondela, Sunyer y Uranga, entre otros.

Una muestra más, que reflejaba la consolidación de la vanguardia plástica, es la colectiva de becados por el Departamento de Cultura con obras de 38 *Artistas Jóvenes* en las salas del Círculo Tiempo Nuevo de Madrid -1955-. Estos jóvenes no manifestaban un carácter homogéneo y muchos pertenecían a la herencia más típica de la *Escuela de Madrid* afianzándose en temáticas o aspectos recurrentes. Pero, un número significativo de ellos surgían de un ámbito polémico, contestatario e inconformista, auténticos protagonistas de pequeñas revoluciones artísticas. Es el mundo de los poetas como Manuel Conde, plásticos como César Manrique, Mampaso, Farreras, Juana Francés... que, con obras *demasiado* atrevidas, asustaban a la oficialidad. Entre los que identificaban la típica Escuela de Madrid estaban Ricardo Macarrón y Agustín Redondela. Entre los más polémicos y contestatarios, el valenciano Manuel Hernández Mompó, los madrileños Lucio Muñoz y Juana Francés y el escultor malagueño Miguel Berrocal. (García Abril tuvo, a lo largo de muchos años, relación con algunos de estos artistas). Otro grupo importante, creado para actuar a favor de las vanguardias artísticas y en contra de cuanto pudiese dificultar su desarrollo, fue la *Asociación de Artistas Actuales* –AAA-, grupo catalán creado en 1953. Entre los objetivos de este grupo estaba el de intentar transformar los *Salones* oficiales para que los participantes no pudiesen tener dudas acerca de la capacidad y cualificación de los jurados y que, los mencionados *Salones*, permaneciesen abiertos a cualquier aportación viva que propagase el sentido de libertad connatural de la cultura.

³⁸ Impulsores de todas estas actividades eran el pianista Antonio Lucas Moreno, el aficionado y padrino de la Orquesta de Cámara de Madrid, y Galindo Herrero, periodista.

³⁹ Días antes de su muerte, D'Órs organizaba en Madrid su último *Salón de los Once* –el undécimo-. Esta vez se acogía una muestra de Arte Sacro que planteaba un cierto movimiento hacia las corrientes vanguardistas, una reflexión contemporánea por parte de aquellos artistas que vinculaban su investigación plástica a la temática religiosa. El conjunto de la obra religiosa arrastraba la crisis creativa de la posguerra. Eugenio D'Ors, promotor de estos salones, había organizado en 1939 una exposición internacional en Vitoria dedicada sólo al Arte Sacro y, en 1945, en su tercer Salón de los Once manifestó su preocupación por los temas religiosos. En estas dos exposiciones todavía se notaba el instrumento oficialista, pero en este undécimo *Salón de los Once* se marcaba la diferencia iniciando el paso hacia las corrientes actuales.

Volviendo a nuestra música y, concretamente, al tema del *Ateneo*, el *Ateneo de Madrid* fue una institución de importante prestigio en el siglo XIX, en gran parte del XX y que, en 1958, demuestra seguir evolucionando hacia el futuro estando cerca y brindando su apoyo a lo nuevo, a lo más inmediato. Nos referimos a la creación, en 1958, del *Aula de Música del Ateneo de Madrid* dirigida por Fernando Ruiz Coca. La importancia del *Aula de Música del Ateneo de Madrid* fue tan grande, tan importante en la formación de la vanguardia española, que se podría afirmar que es a partir de este centro donde se produce la verdadera renovación de la música española⁴⁰.

El *Aula de Música del Ateneo de Madrid* permitió, a muchos compositores, tener el conocimiento y el intercambio del lenguaje musical de la vanguardia y la posibilidad de difundirlo. El crítico musical Ruiz Coca tuvo el empeño de poner a esta institución al servicio de los nuevos compositores españoles, ofreciéndoles el lugar donde estrenar sus obras y donde debatir y analizar los problemas de la música en general, y de la música contemporánea en particular. El 7 de febrero de 1973, y con motivo de la renovación que se iba a producir en el *Ateneo*, Ruiz Coca redacta un dossier donde, además de resumir las actividades realizadas en la institución, describe los principios y objetivos que desempeñaba el *Aula de Música*: “Conexión de la música con el pensamiento y artes de *nuestro tiempo*. El *Ateneo* sitio ideal para ello. / Estudiar y cultivar temas y músicas con interés, en sí, aunque frecuentemente, *no comerciales*. Especial atención, dentro de esto, a la evolución de *nuestro siglo*, hasta hoy mismo, sin acepción de estilos o personas. / *Constante atención a lo español*, buena parte de cuyas obras se han estrenado en el *Aula*.”⁴¹

Además, en *La Estafeta Literaria*, cuya sección de música dirigía Ruiz Coca, en el número correspondiente a la primera quincena de febrero de 1959, el crítico plasma la filosofía del *Aula*: “El *Ateneo* ha abierto las puertas de su *Aula de Música*. En ella van a discutirse los principales problemas que plantea la música contemporánea centrados en torno a las dos grandes corrientes que la informan: el objetivismo formalista y el expresionismo en sus diversas formas metatónicas. Ahora bien, lo característico de estas reuniones que comienzan es la pretensión de atraer a ellas no sólo a los músicos interesados en estas cuestiones –por desgracia, una minoría-, sino a un grupo de intelectuales –literatos, filósofos, científicos, pintores, etc- que, con su sensibilidad afilada e inquietud por todas las facetas del pensamiento y arte actuales, puedan aportar sus diversos puntos de vista sobre estos descuidados –entre nosotros- temas. Se quieren, pues, coloquios de tono y altura universitaria en torno a esta música tan significativa y fiel a nuestro tiempo y, quizá, por esto mismo, tan ignorada por la pereza, la evasión y la nostalgia ayudadas, eficazmente en nuestro caso, por la inexplicable exclusión de los estudios musicológicos de nuestra Universidad”⁴².

Como último apunte en torno al *Aula de Música* manifestamos que, además de lo explicado anteriormente, este *Aula* tenía una clara vocación pedagógica ejemplificada por lo siguiente: 1- La existencia de *Seminarios*. Los conferenciantes que intervenían en el ciclo se reunían, previamente a su presentación pública, para estudiar la partitura que se iba a comentar. 2- A continuación, se explicaban las obras analizadas en el *Seminario*, pero ya ante el público –generalmente minoritario-. Tenía lugar en el *Aula pequeña*, con capacidad para unas sesenta personas, a las cinco y media de la tarde. 3-

⁴⁰ Por supuesto nos estamos refiriendo al área madrileña, ya que los compositores catalanes tuvieron sus propios círculos.

⁴¹ Medina, Ángel: *Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid* en Actas del Congreso Internacional, 1985, AAVV, “España en la Música de Occidente”, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, p. 375.

⁴² *La Estafeta Literaria*. 1-II-59

Seguidamente, el concierto –a las siete y cuarto- en el Salón de Actos, a veces en formato de conferencia-concierto. La *Estafeta Literaria* y el suplemento dominical del *Nuevo Diario* reflejaban, muchas veces, los trabajos realizados.⁴³

Esta renovación y cambio, dentro de la música española, es similar, como hemos indicado, al que se produce, con cierta anterioridad, en las artes plásticas y también en otras ramas del mundo artístico. El carácter de ofensiva cultural que empezaba a tener esta década no sólo se observaba a través de las instituciones, galerías comerciales, publicaciones..., sino en la fundación de grupos experimentales. El grupo valenciano *Parpalló* o el madrileño *El Paso* fueron magníficos ejemplos de integración artística donde el mundo de la vanguardia, de la modernidad y de un nuevo espíritu eran los puntos de encuentro. Pintores, escultores, arquitectos, poetas..., y también músicos, formaban parte de una nueva intelectualidad, de otra concepción artística. Muchos de los integrantes de la generación de García Abril estaban próximos, o tenían relación, con integrantes de los grupos artísticos mencionados. Eran tiempos en que el mundo artístico de la vanguardia, de la intelectualidad en general, tenía la necesidad de mantenerse unida.

El *Grupo Parpalló* -formado en el mes de diciembre de 1956 en Valencia, con la coordinación del crítico de arte Vicente Aguilera Cerni y el soporte del Instituto Iberoamericano- lo integraban artistas pertenecientes a distintas vertientes creativas: Manuel Gil Pérez, Michavila, Andreu Alfaro, José Marcelo Beneditto, Amadeo Gabino, Agustín Albalat, Eusebio Sempere, Juan Genovés, Salvador Soria y Mompó, entre otros. Era un intento de integrar todas las artes, como reflejaban los propósitos del documento-manifiesto presentado a raíz de la primera exposición del grupo en el Ateneo Mercantil de Valencia. Otro objetivo inmediato del grupo era informar de todo lo que ocurría en los núcleos y en las corrientes contemporáneas. El nexo común del *Grupo Parpalló* era la interrelación entre la plástica, la arquitectura y el mundo de las ideas hasta conseguir esa integración global que superaba el presupuesto formalismo a favor de una función social más amplia y necesaria. *Parpalló* creía en el papel asumido por el movimiento arquitectónico moderno y su proclama se dirigía al artista plástico que debería ser capaz de integrarlo. Pintores, escultores, arquitectos, diseñadores y escritores aparecerían, a partir de ahora, como elementos básicos para unir en vez de separar. En esa filosofía de unir a la intelectualidad, de integrar todas las manifestaciones artístico-culturales está García Abril. Sus relaciones académicas y personales realizadas en Valencia en sus años de joven estudiante continuaron a lo largo del tiempo. Algunas de estas relaciones fueron a través de este Grupo. Interesado con vehemencia y pasión por el mundo de la arquitectura, la plástica y la poesía intentó, y continúa intentando, enriquecer estas manifestaciones aproximándose y relacionándose con sus representantes directos.

Otro ejemplo de grupo experimental fue *El Paso*. Unos cuantos artistas jóvenes e inquietos habían tenido la voluntad de crear este grupo. Estos artistas, hasta ahora aislados, se movían dentro de la tendencia del informalismo por lo tanto, su lenguaje plástico, aunque diverso, era semejante. Se enfrentaban a un ambiente lleno de dificultades que desafiaban comprometidos en la lucha por dar a conocer su obra y sus ideas. El 20 de febrero de 1957 se creaba el grupo. En el manifiesto, que redacta José Ayllón, se expresaba: “Nuestro propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada”. Firman este manifiesto: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Antonio

⁴³ Medina, Ángel: *Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid* en Actas del Congreso Internacional, 1985, AAVV, “España en la Música de Occidente”, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, p. 373.

Suárez, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Manuel Conde y José Ayllón. Todos ellos participarían en la exposición del grupo en abril en la Galería *Buchholz*. (De forma parecida que con el *Grupo Parpalló*, García Abril tuvo relación con alguno de los miembros del *Grupo El Paso*). Los integrantes de este grupo forman parte de importantes exposiciones y congresos hasta que, en el verano de este mismo año -1957-, tenía lugar la Bienal de San Paulo, uno de los acontecimientos artísticos internacionales más importantes. Pocos meses después de la creación del *Grupo*, cuatro de sus miembros se separan del mismo: Pablo Serrano, su esposa Juana Francés, Antonio Suárez y Manuel Rivera. *El Paso* queda reducido a Millares, Saura, Feito y Canogar. A pesar de ello, los componentes del grupo continúan sus actividades⁴⁴.

Y volviendo al hecho artístico-musical y a lo comentado anteriormente referente a la importancia del año 58 en el mundo de la nueva música, de la vanguardia en España, tenemos que detenernos en la formación del *Grupo Nueva Música* relacionado, muy estrechamente, con la institución del *Ateneo de Madrid*.

La formación del *Grupo Nueva Música* –Madrid, 1958- surge por iniciativa de Ramón Barce y en torno a unas reuniones en casa de Enrique Franco y, concretamente, en una cena-homenaje dedicada al crítico. Este grupo tuvo una duración breve quizá por su heterogeneidad –diferentes estéticas, diferentes personalidades unidas por la *nueva música*-. Estaba encabezado por Ramón Barce, quien redactó el primer manifiesto, y compuesto por Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort⁴⁵, Manuel Carra, Fernando Ember⁴⁶.

La labor compositiva de este grupo va a desarrollarse alrededor de dos importantes instituciones: en primer lugar, *Juventudes Musicales*, donde se celebra el primer concierto del grupo⁴⁷ y, en segundo lugar, el *Ateneo Madrileño* que, como se ha explicado anteriormente, jugó un papel determinante en la difusión de la nueva música y donde se celebró el segundo concierto de este grupo⁴⁸; en ambos conciertos se presentaban obras de sus integrantes.

El *Grupo Nueva Música* forma parte de la llamada *Generación del 51*, nombre otorgado por Cristóbal Halffter, uno de sus miembros. Esta denominación, discutida por algunos⁴⁹, es tomada por Halffter porque entre los años 1951 a 1957 finalizaban una serie de alumnos del Conservatorio Superior de Madrid su carrera: Manuel Carra, Odón Alonso, Francisco Calés Otero, en ese momento director del Conservatorio, Teresa Berganza, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, etc, por lo que era como el comienzo de una nueva generación”.

⁴⁴ Canogar, Millares y Saura participaron, después, en la II Bienal de Alejandría junto con otros españoles entre los que se encontraba Rivera. En octubre, Feito realizaba su segunda exposición individual en París en la Galería Arnaud, y Antonio Saura participaba en una colectiva en la Galería Stadler.

⁴⁵ Alberto Blancafort perteneció también al Círculo Manuel de Falla. Pronto abandonará la composición para dedicarse a la dirección orquestal y coral.

⁴⁶ Manuel Carra y Fernando Ember pronto fijan su atención en la interpretación pianística. Ember era también presidente de *Juventudes Musicales* pasando después la presidencia a Luis de Pablo y, en los años sesenta, a Ricardo Bellés.

⁴⁷ La presentación oficial del *Grupo Nueva Música* tuvo lugar el 9 de marzo de 1958 con la celebración de un concierto organizado por *Juventudes Musicales* celebrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En este concierto la pianista Conchita Rodríguez interpretaba obras de los miembros del mencionado grupo.

⁴⁸ Concierto celebrado en el *Aula de Música* el 20 de marzo de 1958 con obras de Cristóbal Halffter, Alberto Blancafort, Fernando Ruiz Pipó, Narciso Bonet, Gerardo Gombáu, José Moreno Gans, Francisco Calés, Matilde Salvador, Luis de Pablo, Manuel Castillo, Salvador Ruiz Luna y García Abril. Estuvo interpretado por la soprano Blanca María Seoane y la pianista Carmen Díez Martín.

⁴⁹ Para algunos hubiese sido mejor denominación *Generación del 58*, fecha de la creación del *Grupo Nueva Música* y de las actividades del *Ateneo Madrileño*.

En conclusión, se le asigna el nombre de *Generación del 51* al grupo de compositores nacidos en torno a 1930 y que la historia les hace protagonistas de la renovación, del gran cambio de la música española en el final de los años cincuenta y principios de los sesenta. Dentro de esta generación, el grupo que lideró este cambio o nuevo rumbo en la creación compositiva fue el *Grupo Nueva Música*.

Los componentes estéticos exteriores que promovieron tal renovación fueron las influencias de las dos principales vanguardias históricas surgidas en la primera mitad del siglo: la que denominamos *Vanguardia Histórica A* –VHA: Schoenberg y la escuela de Viena- y *Vanguardia Histórica B* –VHB: Stravinsky, Bartók y Hindemith-. Después del paréntesis forzoso de dichas vanguardias, por los bélicos acontecimientos históricos, y la posterior lucha por la recuperación de las mismas, una vez finalizada la II Guerra Mundial, queda establecida como vanguardia dominante, a nivel internacional, la influencia de la tríada alemana, la que denominamos VHA. En España iba a suceder lo mismo acabando por dominar y liderar, las influencias de Schoenberg y de la escuela de Viena, el panorama artístico-musical del momento y de décadas posteriores. Esta VHA se haría patrimonio de las corrientes más vanguardistas y, por el contrario, la influencia de la VHB -Stravinsky, Bartók y Hindemith- iba a ser otorgada para los compositores denominados “más tradicionales”. A partir de ese momento, la memoria histórica sólo reconocería el derecho de denominarse vanguardia a las influencias de la *tríada alemana* pasando a formar parte de lo que se llamarían *segundas vanguardias* –las que tienen lugar después de la segunda mitad del siglo XX-. Como hemos comentado anteriormente, es a la estética y filosofía de la VHB, es decir, a las influencias ejercidas por el triángulo de compositores formado por Stravinsky, Bartók y Hindemith, a las que se adecua la poética compositiva de García Abril. (A lo largo de este trabajo de investigación se tratará de demostrar cómo las etiquetas proporcionadas por modas y tendencias, de momentos concretos, pueden haberse producido por formas un tanto sesgadas e injustas. Nuestro propósito es reivindicar el derecho de la vanguardia denostada, y que cada una ocupe su lugar y su función sin etiquetas de vencedores ni vencidos. Será la historia a largo plazo la encargada de mostrar el peso específico de ambas).

Pero, siguiendo con nuestra explicación anterior para poder comprender cómo fue todo este proceso, es necesario señalar que la principal misión de la *Generación del 51* y, como ejemplo, del *Grupo Nueva Música* era “recuperar el tiempo perdido”. Tenía necesidad de, en muy poco tiempo, asimilar todas las últimas tendencias que se habían producido y se estaban produciendo en Europa y en el resto del mundo: Stravinsky, Bartók, el atonalismo expresionista, el dodecafonismo, el serialismo integral, las formas abiertas y aleatorias, el grafismo, las técnicas electroacústicas... Pero las especiales condiciones históricas españolas impidieron que esas influencias, y ese aprendizaje y asimilación, fuesen normales y graduales. Porque las generaciones de compositores nacidos entre 1925 y 1935 no disfrutaron de unos maestros directos en su país, sino que tuvieron que buscar su formación definitiva fuera de España.

Hubo una serie de compositores de la generación anterior, algo más alejados de la tendencia estética predominante en aquellos años, que podrían haber sido verdaderos maestros de estos jóvenes, de haber jugado un papel de enlace con las nuevas generaciones. Nos estamos refiriendo a Remacha, Montsalvage, Gerhad, Rodolfo Halffter, Homs, Gerardo Gombau... Pero estos compositores no formaban ningún tipo de proyecto ni una unidad estética concreta. Su denominador común era mantener su independencia y una cierta inquietud por buscar innovaciones técnicas. Todos ellos intentaban, por separado, una renovación del lenguaje musical que a cada uno le llevaría a posiciones diferentes. Por la dificultad de medios en las que comienzan estos intentos,

su punto de partida era una música cargada de eclecticismo de la que no estaba exento el nacionalismo reinante. El eslabón que crearon hacia las recientes generaciones fue más una cuestión ética y de apoyo que de verdadera enseñanza.⁵⁰

Una historia paralela al campo musical ocurría con el mundo de la arquitectura. Tras el dramático paréntesis de la guerra y el ostracismo cultural de los años cuarenta, ahora una nueva generación de arquitectos proponía la recuperación del espíritu de vanguardia. Representantes de las nuevas promociones se reunían bajo la denominación de *Grupo R*, una letra clave para las consignas de revolución, renovación, recuperación o racionalismo. Principios presentes en sus objetivos, por lo que se refería a la renovación de la arquitectura española a partir de los parámetros del racionalismo de los años treinta. El *Grupo R* se proponía dinamizar la situación cultural a partir de los intercambios de ideas y críticas, la captación de la información internacional, y una decidida voluntad aperturista que lograra superar la pobreza intelectual del entorno arquitectónico anclado tras la guerra en un gusto monumentalista oficial de entonación herreriana, aires arqueologistas y pretensiones pseudoaristocráticas. -Esto era posible retomando el camino de los revisionistas de la denominada *Generación del 25*, arquitectos que durante la Segunda República desempeñaron un papel decisivo en la implantación del racionalismo europeo en la escena española-. El programa de aspiraciones del *Grupo R*, tal como se proponía en sus estatutos, se resumía en perseguir “el estudio de los problemas del arte contemporáneo y en especial de la arquitectura”. Rafael Bergamín, Casto Fernández Shaw, Fernando García Mercadal o Sánchez Arcas, junto a los miembros del GATCPAC⁵¹, entre los que podemos destacar a Josep Lluís Sert⁵², Lacasa⁵³, Feduchi o Yllescas constituyen, con su obra y su pensamiento y con sus contactos con el CIAM⁵⁴ y el CIRPAC⁵⁵, el punto de arranque de la nueva arquitectura española. Son los nombres claves que, tras la guerra, hallan nuevos horizontes de modernidad entre esta nueva generación de arquitectos. Como comentamos anteriormente, García Abril, gran aficionado a la arquitectura, estuvo al tanto de las luchas y avances en esta rama artística. Gran admirador del arquitecto Josep Lluís Sert –recordamos que Sert era continuador y colaborador de Le Corbusier y García Abril admiraba, profundamente, al arquitecto francés-.

Si durante décadas, todas las artes luchaban por tener su sitio, su reconocimiento, a pesar de todas las dificultades que ellas mismas en ocasiones intentaban expresar, la literatura intentaba narrar e influir sobre la realidad más inmediata. Esta situación provocó, en muchos autores, las ansias y necesidad prioritaria de denunciar lo que veían, de proclamar con intención la realidad de la que eran testigos, quedando en segundo plano las innovaciones narrativas, su vanguardia literaria. Practicaron un realismo que contrastaba con el tipo de literatura que estaban practicando sus

⁵⁰ Se ha dado la paradoja de que algunos de ellos aprenderían las nuevas técnicas de estas generaciones posteriores.

⁵¹ El grupo GATCPAC -Grupo de Artistas y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea- tenía entre sus miembros fundadores a los arquitectos Josep Luis Sert, Josep Torres Clavé, Germán Rodríguez-Arias, Antonio Bonet y Sixt Illescas, entre otros. Aunque proponían dinamizar las actividades arquitectónicas en España introduciendo las nuevas tendencias racionalistas, querían dedicar, también, especial atención a las nuevas modalidades de la pintura y escultura. GATCPAC venía a contrarrestar la línea marcada por la FAD -Fomento de las Artes Decorativas- entidad fundada en 1903 y que tenía una línea oficialista, gubernamental y conservadora. El grupo GATCPAC colaboraba con el grupo ADLAN -Amigos del Arte Nuevo-.

⁵² Sert se encontraba entre los seguidores y colaboradores de Le Corbusier.

⁵³ Lacasa había sido uno de los arquitectos españoles que más había criticado, públicamente, la concepción y la manera arquitectónica de Le Corbusier.

⁵⁴ Congreso Internacional de Arquitectura Moderna.

⁵⁵ Congreso Internacional para la Renovación y el Progreso de la Arquitectura Contemporánea.

compañeros en el exilio y sus colegas internacionales. Este camino comenzó con la publicación, en 1951, de *La colmena*⁵⁶ de Camilo José Cela. Fue una de las novelas que inició en España la renovación de las técnicas narrativas. La obra, que presenta el panorama de Madrid en los primeros años de la década de los cuarenta, ha sido considerada como el punto de arranque de la novela social. El protagonista de la obra es el pueblo de Madrid, una auténtica “colmena humana” cuyos habitantes arrastran su anonimato y pesadumbre en medio de un ambiente dibujado de oscuridad y mezquindades. (Cela y García Abril se profesaron admiración mutua en un entorno de amistad sincera y colaboración profesional).

Esta línea argumental de las novelas escritas durante estos años también se encuentra en la poesía. Los poetas y novelistas de la generación de los cincuenta – fueron definidos así en numerosas ocasiones coincidiendo con la denominación de los músicos de estos mismos años- tenían el mismo peso de una generación bajo el signo de la guerra civil y, en desacuerdo con el estado de cosas, confraternizan en el deseo de alumbrar la verdad de su entorno. En el sector madrileño están Ferlosio, Fernández Santos y Aldecoa; en el de Barcelona, Goytisolo, Matute, Lacruz y Castellet. -García Abril entabló amistad con varios de estos escritores-.

Para ir concluyendo este capítulo, podemos afirmar que en 1959 el cambio en la música española ya se había producido. A esta generación de compositores se unieron rápidamente otros que, por edad o determinadas circunstancias vitales, no habían participado en los primeros movimientos vanguardistas: Miguel Ángel Coria, Tomás Marco, Claudio Prieto, Joan Guinjoan, Agustín González Acilu, Carmelo Bernaola, etc.

Un concierto celebrado en el Instituto de Cultura Hispánica el 7 de junio de 1959 presentaba el siguiente programa: *Sonata* de Ramón Barce, *Sonata para violín solo* de Cristóbal Halffter y las *Cinco invenciones* de Luis de Pablo. Estas obras marcaban el comienzo de un tipo de lenguaje serial que se pone de moda para muchos en la década siguiente, lanzando el mensaje subliminal de que ese era el camino a seguir para pertenecer a la *vanguardia* –se cumplía el hecho comentado anteriormente del triunfo de la influencia de la *vanguardia histórica A*, VHA-.

Esta opción de filosofía y de estética traía la posibilidad de traspasar una frontera donde se podían detectar varios peligros: primero, la total despersonalización por asimilar y hacer de todos un lenguaje internacional que se había implantado en el exterior como pensamiento único, como exclusivo entendimiento de la nueva modernidad y, segundo, dejar a un lado la tradición, nuestra diferencia e ideosincracia designándola, en muchos casos, como un conservadurismo retrógrado y trasnochado. Estos dos peligros, despersonalización y pérdida de nuestra identidad española, han sido preocupación constante de García Abril en su lucha por conseguir un lenguaje con personalidad propia, sin olvidar las tradiciones históricas generales y españolas en particular, así como los avances y nuevas tendencias como objetivo por conseguir un lenguaje moderno y universalista y, a la vez, comunicativo.

Por todo ello, estos años fueron, para algunos, la zona fronteriza, un punto intermedio que también permitía la conexión entre ambas tendencias: una nueva vanguardia donde nuestra tradición tenía, no sólo cabida, sino protagonismo. Eugenio Trías⁵⁷ daba su particular visión a este momento: “El limes⁵⁸, por lo mismo, impedía que el espacio de la razón se cerrara en su propia inmanencia satisfecha y que el espacio

⁵⁶ La novela *La colmena* se llevó al cine en 1982 bajo la dirección de Mario Camus. La música fue compuesta por García Abril.

⁵⁷ Trías, Eugenio: *Lógica del límite*, Barcelona, Edición Destino, 1991.

⁵⁸ El limes era un término otorgado por los romanos para designar a las zonas fronterizas del Imperio.

de lo extranjero invadiera, sin razón y sin ley, sin *logos* y sin *nomos*, el cercado ganado a pulso por siglos de cultura y civilización”.

Ramón Barce también era consciente de esta zona fronteriza donde la música se estaba desplazando, durante estos años, teniendo gran preocupación por la repulsa de muchos sectores a este cambio y, en su opinión, el rechazo, casi general, de la sociedad española a esos cambios: “Lo subversivo es, pues, aquello que atenta contra el orden establecido –orden que, repetimos, es perfecto o al menos aceptable- y tiende a introducir una modificación (es decir, una perturbación) en el núcleo. Para el conservador todo cambio es objeto de terror, es la *invasión de los bárbaros* que trastornará por completo el orden existente. Y para que exista tal terror es preciso convencer a la gente de que *aquí y ahora* están perfectamente y son felices, tarea por otra parte muy sencilla si se considera la mezquindad de las ambiciones humanas, fáciles de satisfacer o al menos de mostrar como alcanzables; y considerando, también, que el espíritu humano es, en general, rutinario e inerte y prefiere que acontecimientos e ideas se le presenten como etiquetados e inmutables antes que como entidades en incesante evolución”⁵⁹.

⁵⁹ Barce, Ramón: *Fronteras de la música*, Madrid, Editorial Real Musical, 1985.

Capítulo III

TÉCNICA, INVESTIGACIÓN Y POÉTICA: CONSTANTES GARCIABRILIANAS

Capítulo III

TÉCNICA, INVESTIGACIÓN Y POÉTICA: CONSTANTES GARCIABRILIANAS

III.1. El humanismo como generador en la obra compositiva de García Abril

“Mi gratitud, al recibir este honor, no tiene límites; acojo esta altísima distinción entendiendo como causa de este honor, la música, a la que he dedicado toda mi vida, por ello recibo esta magna distinción académica con enorme júbilo y, al mismo tiempo, con la esperanza de que la música se arraigue, todavía con mayor fuerza en la Universidad, y que la propia Universidad siga acercando a sus estudiantes, de todas las disciplinas, el mensaje de espiritualidad de los grandes creadores de la Música Universal entendida como una manifestación cultural de elevado valor humanístico, a la vez que de expresión de alto contenido filosófico.

En la Universidad ... se está propiciando ... el acercamiento de la gran música a todas las facultades trazando, de esta forma, un camino que, con su propio desarrollo, puede conducirnos a alcanzar las ideales metas de aproximarnos a un pensamiento orientado hacia un futuro en el que la formación humanística se desarrolle, compartida por todas las disciplinas, como uno de los grandes objetivos de la Universidad, e inmersa en esa formación humanística, la música ocupe un espacio decisivo en los elevados objetivos que nuestra Universidad siempre ha aspirado y desarrollado.

Hoy, que asistimos preocupadamente a la contemplación de un retroceso muy marcado en la práctica de los valores espirituales, se vislumbra una sociedad de masas alejada, cada vez más, de los ideales culturales.

Si aceptamos que los medios de comunicación son el reflejo de la sociedad en que vivimos y analizamos los contenidos de algunos de estos medios, necesariamente, hemos de llegar a conclusiones no exentas de un profundo pesimismo. Creemos que, transitando por esos triviales caminos de vulgarización, los auténticos valores sociales se irán destruyendo, actuando estas formas de comunicación, desprovistas de ideales estéticos, sobre una sociedad que, paulatinamente, irá habituándose a sus pobres contenidos, mermando los ideales colectivos y destruyendo las elevadas miras éticas, que en cada persona habitan, antes de ser aniquiladas por la permanente y sistemática destrucción de esos valores éticos, estéticos y morales que cada ser humano es portador.

Asimismo, el desplazamiento de los contenidos espirituales de nuestra sociedad por la imposición de una cultura social, en la que la agresividad de lo material comporta uno de sus máximos objetivos, impone actuar con celeridad anticipándonos a poner los medios necesarios para evitar los resultados que puedan manifestarse en una sociedad ya habituada a desenvolverse sin ninguna ambición estética. Cuando muchos de los valores espirituales que, tradicionalmente, han sido alimento y apoyo de un pensamiento que ha fortalecido la sensibilidad del ser humano, cuando estos valores están perdiendo su alto significado de idealismo, es el momento en el que la música, portadora de la expresión de un lenguaje sensible y universal, podrá proceder como forma de comunicación que incida sobre los sentimientos estéticos de una sociedad futura que deseamos cercana al humanismo.

En este ideal, lo utópico, convertido en realidad evidente, necesariamente, tendrá que producirse desde el apoyo decidido de la Universidad... en el auténtico reto que supone instaurar una sociedad múltiple con sensibilidad para el arte en general y, muy especialmente, para la música, desde su universalidad, la comunicación y entendimiento de los seres humanos.

Hoy, al ser investido Doctor Honoris Causa, me siento todavía más profundamente unido a la Universidad, y adquieren fuerza y vigencia los postulados que he mantenido durante toda mi vida académica, fundamentados en el intento de hermanar y relacionar íntimamente la música y la Universidad con el convencimiento de que el espacio natural de la enseñanza superior de la música, impartida por los Conservatorios, debe estar integrada dentro de la Universidad por ser disciplina que aúna dos representaciones magnas del saber humano, el arte y la ciencia.

El departamento de Arte III, a través de la especialidad de Musicología, está desarrollando programas para compartir, con todas las facultades de la Universidad, el objetivo de impulsar el conocimiento y disfrute espiritual de la música, aspirando a que ésta actúe, a su vez, sobre la sensibilidad de los estudiantes de cualquiera de las disciplinas del saber como motor, impulso y fuerza que irradie formas y contenidos para que, transitando por este camino, podamos vislumbrar un

horizonte en el que los valores espirituales sean uno de los fundamentos en el que se sustente la configuración de una sociedad futura sensible a la estética de la belleza.

Yo, desde este momento, y ya formando parte de esta Universidad Complutense, me comprometo con este ideal, y cumpliré el compromiso, desde la creación musical, intentando que mi música sea portadora de un mensaje de sensibilidad que transmita a nuestra sociedad valores de espiritualidad y de belleza, y que actúe como antídoto a tanta violencia que nos rodea desde los más variados ámbitos de nuestra convivencia. Seguiré procurando que mis obras sean un eslabón más en la continuidad histórica de nuestra música y, a la vez, impulso para proclamar un mensaje a favor de la paz y el entendimiento entre los seres humanos”⁶⁰.

Después de esta proclama humanista y para poder explicar la relación entre García Abril y el humanismo, y cómo esta filosofía es el motor y potenciador de su creación, es importante recordar su origen y significado.

El Humanismo, como concepto, surge en el Renacimiento. Es la doctrina de los humanistas de esta época, que hicieron revivir las lenguas clásicas, artistas que se apartaron de las ideas dominantes de la Edad Media tratando de sustituirlas por una concepción más humana del mundo.

El Renacimiento de la Italia del siglo XV surge en Florencia. Se vive aquí la aventura de la ciencia, la sed de los descubrimientos que constituyen la juventud misma del nuevo siglo. Tales hallazgos acompañarán la fuerte tendencia hacia un naturalismo que revelará características propias. Los objetivos del arte se hacen autónomos; el arte se independiza y se convierte en laico. El gusto por el mundo sensible es decisivo. El universo material, de ahora en adelante, inspira amor por sí mismo. El cuerpo y la figura humana son las primeras conquistas.

La estética del Renacimiento italiano del siglo XVI se distingue por el descubrimiento del individuo. El elemento fundamental de esta época ya no es el grupo de fieles o una religión, sino la composición única de elementos físicos, psíquicos e intelectuales. La belleza sensible glorifica las más elevadas manifestaciones del arte. El arte magnifica al hombre. La vida ya no es meramente contemplativa; el hombre deja de negar su sensualidad: ésta debe extenderse. En el paso del primer al segundo Renacimiento -Rafael, Miguel Ángel, Tiziano, Alberti y Leonardo da Vinci- los artistas son hombres sabios, cuyo denominador común consiste en divinizar la vida.

Esta es nuestra teoría respecto de la personalidad y filosofía compositiva de García Abril. Lo expuesto anteriormente es fiel reflejo de su persona. Es un creador al que le gusta la belleza y el mundo sensible. Hombre sensual que utiliza el arte para magnificar al ser humano. Ésta no es sólo una concepción teórica, sino que sus obras ejemplifican esta teoría. Hombre culto y espiritual que engrandece y ensalza la vida a través de su música. Su estancia en Siena, y después en Roma, le hace percibir y profundizar en esta tradición. De una forma consciente se prepara académicamente y se empapa visceralmente. Además de realizar en Italia cursos en historia, cultura y arte, convierte en segundas residencias museos e iglesias, plazas y fuentes, casonas y palacios. Las calles de Roma para García Abril son los brazos que unen a Miguel Ángel con Rafael, a Rafael con Tiziano, a Tiziano con Leonardo. Estructura, proporción, dimensiones, simetrías, asimetrías, perfección, color, sensualidad, amor profano, amor divino, tierra, cielo, bien, mal, virtud, defecto, espiritualidad, hombre... Rasgos de este arte renacentista, de este arte humanista, que encontramos reflejado en las composiciones de García Abril y que será ejemplificado a lo largo de este trabajo.

“Siempre me había interesado el Renacimiento, pero, cuando estuve en Italia, tuve la oportunidad de empaparme en esta estética y filosofía. La estudié profundamente en la teoría y en la práctica... En Roma cualquier momento era bueno para entrar en un palacio, en un museo...

⁶⁰ Extracto del discurso de investidura del nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, el 2 de junio de 2003.

¡Cuántas veces pude observar y admirar con pasión *La Pietá* de Miguel Ángel... Los fines de semana los dedicaba a viajar... Recorrí Florencia, Venecia, Milán..., todos los rincones... Todo lo quería ver, mirar y remirar... Giotto, Tiziano, Rafael, Tintoretto... ¡Cuántos libros pude comprar de pintura, escultura y arquitectura..., todavía los conservo!... Italia y el Renacimiento entraron en mi vida, -creo que siempre estuvieron, aún sin ser consciente- para no irse jamás”, nos relata García Abril.

Volviendo a la época del Renacimiento y refiriéndonos concretamente a España es sin duda el país de Europa que más se opone a este espíritu. Por un lado, la persistencia de toda la Edad Media religiosa y por otro, el sentimiento nacional identificado con el sentimiento religioso. España, en un principio, se caracterizaba por las mezclas incesantes de Oriente y Occidente y, posteriormente, con la invasión del arte árabe y, más tarde, la expulsión de este pueblo, desemboca en el estilo mudéjar producido por la persistencia del arte cristiano a través de las cruzadas. Estos dos elementos, el oriental y el nacional, que contribuyen a formar el arte español, explican la forma natural como España acepta las contradicciones, ya que en la oposición⁶¹ se halla la base misma de su historia.

Esta fusión de occidente y oriente, de música universalista con sello español, de espíritu árabe y aires mudéjares..., está en muchas obras de García Abril. Arabescos, filigranas, mezcla de tonalidad y modalidad, copla libre y melismática, armonía nota-contra-nota..., todo está presente conviviendo con naturalidad en el lenguaje garciabriliano.

Otra característica del Renacimiento español es el misticismo platónico y el misticismo orientado hacia el universo, hacia el cosmos -ambos iniciados ya a lo largo de la Edad Media-. Esto se asemeja a la vida en retiro, lejos de los ruidos y de la agitación del mundo. Pero esta mística de la paz se caracteriza también de pura objetividad: no se trata ya de debates amorosos entre el alma personal y Dios, sino de un nexo trascendente, cosmológico y apaciguador por su armonía, que une al Creador con el mundo creado.

Este misticismo occidental existe también en España en los tiempos de Fray Luis de León -un sello humanista en la paz del convento-. La gradación de las claridades, el esplendor, toda una metafísica de los cuerpos luminosos, el mundo y el espejo, las transparencias y los simulacros indican, con una filosofía del esplendor, la presencia manifiesta del pensamiento platónico. Casi todos los autores místicos del Siglo de Oro se encuentran influidos por la disciplina amatoria de Platón -Diego de Estella, Juan de los Ángeles-. La propia inspiración de Fray Luis de León, influida por Góngora, presenta vestigios de platonismo y, finalmente, los tratados del humanista español, aunque de padres alemanes, el jesuita Nieremberg. Su eclecticismo de letrado hace memoria de las bellezas ideales de la mundanidad platónica que tenían ya más de un siglo de vida, y a las que él emplea para alabar el esplendor del Creador como son las bellezas de la vista, del oído, la armonía de las proporciones, ese “acrecentamiento de la luz” -el brillo externo de la razón-; todo ello orientado “a lo espiritual” y “a lo divino”.

El humanismo de García Abril está identificado en todos estos conceptos duales que se ejemplifican en la arquitectura material y sonora de sus creaciones: lo cósmico y lo terrenal; lo racional y lo ideal; lo espiritual y lo tangible; el esplendor y la oscuridad; silencio o ausencia y plenitud... Son las constantes filosóficas y poéticas de su música. Las lecturas de Platón, Fray Luis de León, Góngora, en su época de juventud y sus relecturas a lo largo de su trayectoria, han ayudado a reafirmar y enriquecer esas ideas, esa búsqueda. La música como camino hacia la paz integral del hombre, la paz interior y exterior, es la obligación impuesta y el ideal a alcanzar por García Abril.

⁶¹ Esto también explica históricamente la particular forma de entender que ha tenido España al fusionar sentimiento religioso y espíritu nacional; de aquí surge el realismo español.

Pero hay que decir que los más grandes místicos españoles, Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, se sitúan fuera del platonismo. Nada en el platonismo recuerda, en la obra de Santa Teresa, ese fervor militante y esa belicosa pasión. Es un misticismo dramático, ascético, con sus tres reconquistas de Dios, de su orden y de sí misma. Santa Teresa insta, suplica, da ánimos: es la oración patética, el arrebató, la audacia iluminada, aunque también es amor. Pero, quizás, encontramos el matiz de un misticismo oscuro, de una actividad dominadora que quiere ganarse su contemplación. Mejor que en Platón se expresan aquí la excepcional paciencia del pueblo español, su firmeza y constancia, su intransigencia y severidad.

San Juan de la Cruz, aunque discípulo de Santa Teresa, se aleja de ella asimilando íntegramente el vocabulario del Cantar de los Cantares; rebosa de misticismo oriental y de simbolismo judaico. Para San Juan, la imagen es una idea; toda imagen que es válida para el amor humano es también válida para el amor divino. Para expresar algo humanamente debe emplearse de manera justa el lenguaje sensible. Es un poeta que conoce a los poetas profanos, pero hace poesías a lo divino.

García Abril está más próximo al misticismo de San Juan de la Cruz que al de Santa Teresa. García Abril no contempla la belleza desde la oscuridad y el sufrimiento, sino desde la sensualidad profana que también puede ser espiritual, divina. Su lenguaje es humano y terrenal, pero aspirante a ser eternamente espiritual; sensualidad y espiritualidad están presentes en su poética.

“Un artista tiene que beber de muchas fuentes para enriquecer su mente y su espíritu y, después, poder plasmarlo en la partitura... Me ha interesado profundamente el humanismo de Platón y su concepción del arte y, concretamente, de la música como ensalzamiento del ser humano, como verdadera pedagogía para que los pueblos mejoren y se enriquezcan de cosas bellas... He sido y sigo siendo gran lector de nuestros místicos españoles, Fray Luis de León que no deja nunca de sorprenderme con esa luz que desprende en su paz espiritual, en esa paz interior que refleja a través de sus escritos... San Juan de la Cruz, para mí revolucionario en su concepto sensual del amor, amor humano y amor divino, lo terrenal y lo espiritual en convivencia, esa es la clave...”, nos manifiesta García Abril.

Hay un artista en esta época, que sintetiza perfectamente las dos tendencias o sentimientos contradictorios del espíritu cristiano y del genio veneciano: *El Greco*, Doménikos Theotocópoulos. *El Greco* es un artista que practica su propia vanguardia como también ocurre con García Abril. Aunque nacido italiano y residente después en Madrid, es en Toledo donde se hace español gracias al orientalismo y al estudio de los mosaicos bizantinos que había visto en su infancia, y al estudio y convivencia con las multiplicidad de culturas aportadas por esta ciudad. Muere en Toledo sin haber alcanzado el reconocimiento merecido. Su pintura no gustaba, no se entendía; sus colores atrevidos, la exaltación de sus Santos era contraria a la sobriedad y devoción de la Contrarreforma. El Greco no se valora ni se entiende hasta que se abren las puertas del siglo XX: constituye una fuente de inspiración fundamental para el último Cézanne, sirve de modelo a los miembros de El Jinete Azul, a Kokoschka, a Delaunay, a Soutine y a Severino, por citar sólo algunos nombres. Como ya se ha comentado en otro apartado, en los inicios del siglo XX estaba surgiendo el convencimiento de que la realidad ya no era como se presentaba, ya no tenía perfiles fijos, y se estaba produciendo una especie de vacilación entre lo que se veía y lo que se sentía; a esto se le llamó manierismo. Y el ejemplo más extremo de este manierismo es precisamente El Greco, lo que nos ayuda a entender el porqué de su valoración por la vanguardia.

En esta dimensión completamente universal que tiene que ver con el manierismo y la vanguardia coinciden El Greco y García Abril. En ese momento el arte dejaba de poder hablar sólo de la realidad, y volvía otra vez a discurrir sobre sí mismo. El arte no puede hablar de la realidad, porque la realidad ya no tiene un dogma, y esto es al mismo

tiempo la liberación y la penuria en la que vivimos. Para El Greco y para García Abril no existe un canon, ni una interpretación dogmática y definitiva ni de la realidad, ni de lo que somos, ni de lo que podemos esperar. Lo que nos queda es la polémica, el ser libres, no seguir la imposición de las modas, y en este sentido El Greco y García Abril juegan un papel singular, dado que nos traen no sólo la historia más espiritualista de España, a través de toda esa reminiscencia gótica, sino también esa idea del pasado griego que, tras pasar por lo latino, llega a lo moderno, a lo universal. Este viaje hacia atrás de la memoria, que nos lleva del mundo más remotamente antiguo hacia la actualidad, se muestra en la evolución de la historia moderna de España y en el desarrollo de la propia vanguardia, que va hacia atrás para ir hacia delante, y busca como emblema no a Goya, sino a El Greco, no al más reciente, sino al más antiguo - Goya empieza a fascinar a los románticos y El Greco a los cubistas-.

El Greco abandona la riqueza de los colores venecianos para adaptarse a la de los policromistas españoles; alarga los cuerpos para transformarlos en celestes. Muchos de sus cuadros los construye en dos planos: en el inferior, los retratos más realistas y en el superior, cuerpos alargados e idealizados. El Greco representa, así, el amor divino y el amor profano, pero con la aparente normalidad del tratamiento de lo sobrenatural; lo sobrenatural se humaniza en contacto con lo humano, y lo celestial se exalta libremente con ese contraste. Es la espiritualidad del humanismo representada por García Abril en sus habituales planos estructurales de la línea horizontal, presentando a lo terrenal, y la línea vertical simbolizando lo elevado, lo ideal, lo divino. Además en El Greco hay un canto a la arquitectura gótica que, aunque en un principio pueda parecer un primitivismo se convierte en modernista por su estilo propio. Arco conopial que toma como su vértice el triángulo isósceles que se abre, se ensancha para acoger al plano inferior, a lo terrenal. Arquitectura y estructura, elementos vitales, esenciales en la obra de García Abril. Del número tres de la estructura tradicional a incursiones varias y novedosas de un lenguaje único. Triángulos abiertos, círculos, ondas sinuosas y jeroglíficos lineales ayudan a decorar la arquitectura garciabriliana.

“Después de la música, la pintura, la arquitectura y la poesía son mis pasiones... En la concepción de belleza, trascendencia y espiritualidad que tiene para mí el arte, me interesan los artistas que no cesan en la búsqueda para conseguir plasmar estos conceptos... Lo humano y lo divino, lo profano y lo religioso, estas concepciones como dos planos en convivencia, en armonía, son los que muchas veces intento reflejar en mi música... Por esta razón admiro mucho a El Greco con esos dos planos siempre bien diferenciados y como en el plano superior es donde estiliza sus figuras en esa sensación de elevación, de divinidad..., y esos colores con tanta sensualidad... ¡Cuántas veces viajé a Toledo para volver a admirar su pintura!...”, nos relata García Abril.

Toda esta disertación sigue apoyando nuestra teoría respecto del perfil humanista de García Abril. Además de los rasgos coincidentes con los artistas humanistas del Renacimiento italiano, también aún características comunes de las personalidades relevantes del Renacimiento español. Por un lado, ese misticismo occidental de San Juan de la Cruz referente a la mística de la paz, a lo cosmológico, a lo trascendente, siempre con un sello humanista. Por otro, el pensamiento platónico de Nieremberg representado por el esplendor, por el engrandecimiento de la luz, por el brillo externo de la razón, por la armonía de las proporciones... De los místicos españoles no está cerca del dramatismo ascético de Santa Teresa, pero sí del lenguaje místico de San Juan de la Cruz. La música de García Abril tiene la sensualidad del Cantar de los Cantares, y contenidos y simbolismos del mundo oriental y judaico. Escribe música profana, pero con contenido espiritual.

En conclusión, Antón G^a Abril, sintetiza, como El Greco, las dos tendencias o sentimientos contradictorios de la cultura cristiana -enriquecida por la convivencia entre oriente y occidente simultaneada con lo árabe-, unida a la genialidad de la cultura

italiana. La música de García Abril tiene la fuerza del color veneciano, la riqueza de los mosaicos bizantinos, la sensualidad y el movimiento del orientalismo, y la seriedad y sobriedad de los polícromistas españoles. Eleva la música transformándola en espiritual. Su música tiene también, muchas veces, dos dimensiones: el amor humano y el amor a la humanidad; el amor más terrenal y el que lo reconcilia con el ser humano: el elevado, el ideal, el fraternal, el integrador, el amor universal.

La Europa de los siglos XV y XVI presenció cómo también la música experimentaba el redescubrimiento de las antiguas culturas de Grecia y Roma. El arte, en cualquiera de sus manifestaciones –arquitectura, escultura, pintura, poesía y música–, era coincidente en la necesidad urgente de un cambio. La música había adquirido una extremada complejidad en los ritmos y en las voces derivando en obras de extrema dificultad no sólo de interpretación, sino de entendimiento. Los objetivos de este momento eran la experimentación e innovación. Esto llevaba a una máxima abstracción y falta de entendibilidad, incluso el elemento audible era a veces imposible. Por esta razón, muchos querían un cambio. Se preguntaban porqué la música de este momento no les emocionaba ni les producía la misma pasión que la música antigua. A este movimiento de humanizar la música se le llamó humanismo.

Ockeghem y sus discípulos, Obrecht e Isaac, comenzaron este cambio restaurando el equilibrio entre lo místico y lo expresivo, y a Josquin des Prez le podemos situar entre el límite del Medievo y el mundo moderno. Su música comprende tanto elementos llamados tradicionales como modernos. Aunque seguía utilizando técnicas y recursos que se empleaban normalmente en el siglo XVI, la novedad es que los potencia, modifica y elabora hasta llegar a un lenguaje propio y modernista con la tan elevada práctica de la perfección textural: completa textura de voces contrapuntísticas.

Con todo lo expuesto anteriormente, vemos como los compositores renacentistas innovan sin crear algo original. Es importante señalar que los compositores renacentistas no estaban obsesionados en la necesidad de conseguir una originalidad absoluta -esto empezó a tener importancia a partir del siglo XIX-. Y por último -es el factor fundamental- el oyente experimentaba gran satisfacción y placer al reconocer, de vez en cuando, algo familiar dentro de una sucesión de sonidos de gran complejidad y, muchas veces, incomprensibles.

Siguiendo en la línea de lo entendible y de componer música dirigida a la comunicación con el oyente, gran parte de la música vocal, de la chanson y de las formas populares italianas de la época de Josquin, tiene la influencia del humanismo. Des Prez reaccionó contra el estilo florido y melismático de Ockeghem y de los restantes compositores franco-neerlandeses primitivos, que se preocupaban tan sólo de la música dejando otros factores relegados a un segundo plano. Josquin utilizó todos los recursos disponibles para adaptar su música al texto. Se dio cuenta de que había que acertar con los acentos de los ritmos y de las palabras audibles, reparando, a través de la audición de la música popular italiana, en que el secreto estaba en la sencillez de la armonía de nota-contra-nota.

El objetivo prioritario de Josquin fue adecuar la música al significado de las palabras para poder expresar la profundidad de cada emoción. Esto es lo que se denominó música reservata. Con este término entendemos el estilo nuevo o evolucionado de aquellos compositores que para conseguir la expresión máxima de las palabras introdujeron en su música los contrastes de ritmo y textura, los ornamentos, la libertad modal y el cromatismo. La música de Josquin era, por un lado, perfecta en su arquitectura e intelectualidad y por otro, expresiva y llena de emoción.

Podemos establecer un paralelismo entre Josquin des Prez y Antón G^a Abril: ambos son humanistas que se sirven de la música para expresar, para comunicar, para

emocionar, sin olvidar el compromiso histórico de la investigación e innovación para el fin último de la obra personal y bien hecha. Son eclécticos por utilizar todo lo existente -pasado y presente- cuando les conviene, pero con la originalidad de su inventiva, de su creatividad infundiendo, a sus obras, el carácter y personalidad de lo único, de lo intransferible.

“Respeto, profundamente, la libertad compositiva y la libertad de pensamiento, por esta razón es también de justicia que los demás hagan lo mismo. Afortunadamente, he tenido las ideas muy claras y no me ha interesado romper con todo simplemente por seguir una moda... Mi interés y objetivo es darme a entender y que me entiendan... Quiero comunicar mi pensamiento, un mensaje, una emoción... Para mí es una satisfacción que el público reconozca mis ideas, reconozca mi mensaje... He querido innovar y no he descartado nada, porque me gusta experimentar y perfeccionarme, pero siempre con el objetivo de la comunicatividad, de hacerme entendible, pero, por supuesto, intentando ofrecer lo mejor de mí mismo... Sí, me gusta gustar, pero con la verdad, intentando ser honesto y coherente... He admirado profundamente a los músicos humanistas del renacimiento que, después de estar de moda la complejidad de un lenguaje tan florido y melismático, se dieron cuenta de que había que volver a la esencia para regresar a un lenguaje comunicativo... Se dieron cuenta de que el público había dejado de emocionarse con la música... Se dieron cuenta de que se podía crear un arte intelectual, pero a la vez comunicativo... Esa era la verdadera dificultad: conseguir ambas cosas, pero esa era la meta, el objetivo, la clave... Con todas las distancias cronológicas e históricas, en esa línea de pensamiento y de sentimiento, yo también me posiciono”, nos manifiesta García Abril.

Si el objetivo de des Prez fue adecuar la música al significado de las palabras para expresar emociones, García Abril va más allá consiguiendo el mismo fin sin necesidad de las palabras. Siendo un maestro del lenguaje vocal, su música instrumental está dotada de un lenguaje propio pleno de comunicatividad. Esto lo consigue por medio de un riguroso estudio en la utilización de ritmo y textura, de gran libertad modal y tonal -bitonalidad, politonalidad-, pantonalismo y atonalismo libre; la utilización del lenguaje ornamental, melismático, cromático, junto con una gran riqueza armónica, y algo que lo hace singular en nuestros días: la utilización -como des Prez, en su música con texto-, de la armonía nota-contra-nota. Esto le da a su música la fuerza de la expresión, que además de reflejar espiritualidad y trascendencia, implica proximidad, cercanía, algo humano y entendible por casi todos.

Y respecto de lo ocurrido en la plenitud del Renacimiento musical español, la importancia que España adquiere en este momento, de expansión imperial en lucha por la hegemonía de Italia, vincula a nuestro país estrechamente con la escuela romana. El estilo que los maestros españoles practican ahora es plenamente internacional, un lenguaje universal. Tomás Luis de Victoria era famoso en toda Europa conviviendo en Roma con Palestrina. Vila y Guerrero imprimen en Italia, Flecha en Praga, Ramos de Pareja, Tomás Santa María, Cabezón, Morales, Diego Ortiz y los vihuelistas gozan de unánime estima en toda Europa. A estos nombres podemos añadir los de Felipe Rogier, maestro Capitán, Bernardo Clavijo, Juan Bermuda, Francisco de Soto, Juan Ginés, Salinas... España, que durante más de doscientos años había desarrollado un arte a la sombra de las grandes figuras francesas y flamencas, se transforma en potencia independiente. Las capillas reales, anteriormente constituidas en su mayor parte por cantores flamencos, se nutren ahora de músicos españoles. Se crea mucha música y gran parte de ella, a pesar de la escasez de imprentas en la península, se conserva. En este espíritu de internacionalidad con presencia italiana, de universalismo, de independencia, y de riqueza y calidad creadora situamos a García Abril.

“En este 2005, año de celebraciones quijotescas, he tenido presentes, constantemente, los gloriosos años musicales de nuestro Renacimiento español. Es necesario recordar que, desde que Cervantes escribe su primera obra hasta su muerte, se suceden en España 50 magistrales años de música, quizás, los mejores de la historia de la música española. Es emocionante pensar en la cantidad de figuras, de maestros geniales durante esos años. Guerrero, Morales, los vihuelistas, los grandes organistas como Cabezón, y sobre todo, los años de la eclosión de los magisterios de capilla, tanto reales como catedralicios... Y qué puedo decir de Tomás Luis de Victoria... ¡Como

admiro su música vocal religiosa! Es nuestra gran escuela polifónica española... Yo me siento muy orgulloso, y a la vez con una gran responsabilidad, por el regalo de esta herencia”, nos relata García Abril.

Victoria y García Abril se unen en su pasión por la música vocal. Ambos se ponen al servicio del texto buscando la luminosidad y claridad de las voces. Pero donde encontramos verdadera identificación entre ambos, es en el concepto revolucionario de Victoria en el uso constante del cromatismo, en los retardos disonantes sonando a gritos y lamentos, y en el gusto por los fuertes contrastes apuntando, todo esto, ya hacia el barroco. En esos contrastes o antagonismos, de los que tanto hemos hablado a lo largo de este trabajo y que perfilan una estética española y definen el lenguaje garciabriliano, son coincidentes Victoria y García Abril. Sobriedad y equilibrio en el misticismo y las directrices de la Contrarreforma unidas a la calidez, riqueza y sensualidad de un cromatismo dinámico que profetiza lo que va a venir después. Victoria y El Greco unidos en el misticismo y la religiosidad que se funden en el humanismo profano que quiere ser espiritual y trascendente. Estos también son principios estéticos y filosóficos del lenguaje garciabriliano orgulloso de sus raíces y de un pasado que abría las puertas de un futuro. El futuro y la modernidad contruidos desde el ayer en la filosofía humanista garciabriliana de la continuidad histórica de hoy, de la responsabilidad y el orgullo de recoger un legado, del que firma esa historia con la singularidad y el sello de un lenguaje único e identificable.

III.2. Del eclecticismo a un lenguaje distintivo y único: Modelos históricos

En algún momento de este trabajo se dice que García Abril es un ecléctico consciente, un continuador de la cultura a la que pertenece y profundo conocedor de la Historia de la Música en general y de los instrumentos, su evolución y literatura en particular. Como consecuencia de todo esto, en su música no sólo recoge elementos de esa historia general y particular mencionada, sino de las características principales de la cultura occidental: pintura, arquitectura, literatura, música... Un músico integrador que abraza a todas las artes sabedor de que todas parten del tronco común que es la cultura.

“Me siento un apasionado del arte en general... Creo que todas las artes pertenecen a un tronco común y que todos los artistas nos enriquecemos unos de otros... He permanecido y permanezco atento a lo que mis coetáneos, no sólo músicos, sino artistas en general, han creado. Me siento muy honrado de haber formado grupo y amistad con numerosos pintores, escultores, arquitectos y..., por supuesto, poetas y escritores... Como decía anteriormente, todos pertenecemos al mismo tronco común: la cultura... ¡Que responsabilidad decir esto!, pero es así. Debemos ser conscientes de que estamos al servicio de la sociedad, que tenemos una misión..., cada uno tiene la suya..., el artista también... Yo, y quiero recalcar que hablo en primera persona, creo y pretendo comunicarme con el oyente por eso, primero me tengo que emocionar yo con mi música para, después, emocionar a los demás. Intentar transmitir sentimientos de paz, de espiritualidad, de fraternidad y amor entre los pueblos, de esperanza..., de belleza con letras mayúsculas..., esa es mi intención e ilusión cada mañana...”, nos relata García Abril.

La filosofía de García Abril es utilizar la tradición no porque sea lógico o natural, sino por propia convicción. García Abril se siente agradecido y orgulloso de formar parte de esa historia, de esa gran cadena de personas privilegiadas que intentaron e intentan, desde el momento histórico que les ha tocado o les toca vivir, aportar su mejor legado para la humanidad. Quiere formar parte de esa gran cadena, ser un eslabón sólido de la misma para que esa historia, que tantas glorias ha aportado a la humanidad, no se rompa, no se pierda. Pero esa vehemencia de García Abril ante el orgullo de su origen como colectivo, es la misma ante el deber de una aportación singular y propia. El crear, dentro de esa tradición, un lenguaje distintivo y único.

García Abril es conocedor y admirador de la música desde el medievo, del renacimiento -haciendo suya su filosofía-, del barroco, y concretamente de Bach -el

gran maestro en el concepto arquitectónico de su música-. Profundo estudioso de las aportaciones de Haydn, Clementi, Mozart y, por supuesto, de Beethoven. En la tradición de los románticos alemanes –Schubert, Mendelssohn, Shumann, Brahms- y de los románticos cosmopolitas –Chopin y Listz- profundiza con pasión. Ópera italiana, francesa y Wagner; curiosidad e interés ante los nacionalistas..., hasta llegar a Debussy, Ravel, Satie, el Grupo de los Seis, que le ponen en el camino de la nueva estética. Todo esto simultaneado con el estudio y profunda investigación de toda la música española como parte fundamental de su cultura. Su música es española sin caer en floklorismos ni gestos musicales obvios, pero va más allá porque quiere hacerse universal. Es decir: sintetiza todos los vocabularios que hereda de aquella constelación del mundo musical creativo que no perdió el sentido musical personal, además de inteligible.

“Cuando compongo me siento con la enorme responsabilidad y emoción de crear obras que permanezcan... Cuando vuelvo a escuchar algunas obras de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Debussy..., me siguen produciendo impactos intelectuales y emocionales y pienso, con toda humildad, que si la historia, o un grupo humano, o alguien siente que, dentro del lugar que me corresponde, soy un eslabón de esa cadena creo, realmente, que todos mis esfuerzos habrán merecido la pena...”

“Estoy orgulloso de que el público sienta que soy un compositor español, porque, por supuesto, mi intención es tener un lenguaje universalista, pero con personalidad, mostrando las singularidades de un pueblo, mi propia identidad... No me gustan las alharacas, ni las superficialidades, pero sí mis orígenes... Creo que eso forma parte de la madurez bien entendida, volver a la esencia, a tus raíces..., si lo haces bien, si encuentras la fórmula, y lo haces con honestidad y coherencia, al final no sólo habrás sido entendido por tu pueblo, sino por todos..., porque en eso consiste el arte: en un abrazo fraternal a todos los pueblos, el lenguaje universal que, realmente, nos una a todos, pero dando cabida a nuestras diferencias, a nuestra idiosincrasia”, nos manifiesta García Abril.

Pero es en la estética del siglo XX donde nos interesa profundizar. Hemos comentado anteriormente que, aunque todo este siglo esté caracterizado por la multiplicidad de movimientos y estilos, en la primera mitad del siglo XX se definen dos estéticas fundamentales y antagónicas, en torno a las que se posicionan gran parte de los compositores que comienzan su labor creativa en la segunda mitad del mencionado siglo. Por un lado, un primer triángulo de compositores formado por Schoenberg-Weber-Berg –VHA- y, por otro el segundo triángulo con Stravinsky-Bártok-Hindemith –VHB-. Durante muchos años la tríada alemana ganó la batalla, liderando y apropiándose del concepto de la nueva música, de la vanguardia. Los que optaron por la otra estética –por ejemplo, García Abril- fueron tachados de conservadores, involucionistas, es decir, contrarios al significado que unos cuantos le otorgaron al término vanguardia. Con el tiempo, la perspectiva histórica ha suavizado estos conceptos. Muchos, que se habían adscrito a la filosofía del dodecafonismo, serialismo y a la idea de ruptura con lo anterior, de lo nuevo a ultranza, han empezado a escribir, desde hace algunos años, más próximos a la otra estética, donde la idea del lenguaje de la tradición y de la comunicación están presentes. Quizá es momento para recapacitar y sacar conclusiones. A modo de reflexión, es curioso reparar que en unos momentos donde parte del mundo comenzaba a ser consciente de que había que descartar los dogmatismos, las discriminaciones y las imposiciones en la búsqueda de la tolerancia, la paz, la igualdad y la libertad, se construyesen verdades a medias y verdades categóricas producto de tendencias sociales, culturales o políticas, cayendo en pensamientos únicos e intolerantes. Quizá hubiese sido mejor respetar a las dos tendencias de igual modo, dejando a cada una con su parcela de vanguardia. En este trabajo, eso es lo que queremos proponer: la vuelta a la recuperación de la otra tendencia que también debemos considerar vanguardia.

Como conclusión, queremos manifestar nuestra postura de la existencia de una vanguardia que se abrió en dos brazos diferenciados con pensamientos, filosofías, lenguajes y aportaciones diferentes. No queremos entrar, como otros si lo han hecho, en juicios de valor. La historia a largo plazo nos revelará los pesos específicos de ambas. De momento, la historia a corto plazo se tiene que dedicar a dignificar la que ha sido denostada injustamente. La figura de Antón García Abril es un buen ejemplo para demostrar la importancia y el modernismo de la otra vanguardia.

A la tríada de Stravinsky-Bartók-Hindemith –VHB- queremos añadirle otro compositor: Prokofiev. Ahora tenemos una tétrada, Stravinsky-Bartók-Hindemith-Prokofiev, grupo más completo, más exacto para explicar la tendencia recogida por García Abril que, sumándola a todo lo anterior, junto a su evidente significación como músico español, acabará sustentando y creando su tan singular y personal lenguaje.

III.2.1. El descubrimiento de Bartók

De estos cuatro creadores, que marcan una tendencia compositiva en muchos compositores del siglo XX, el que más ha influido e impactado en García Abril es Béla Bartók (1881-1945). Muchas son las razones –filosóficas, compositivas, personales-.

El primer contacto que García Abril tuvo con la música de Bartók le produjo una sensación de sorpresa y fascinación. Fue en Valencia, en sus años de adolescente, cuando, en los inicios de sus estudios de armonía, le tocó analizar unas piezas del *Microcosmos*. El profundo y positivo impacto y la admiración fueron sentimientos que se produjeron al unísono. El tratamiento de los modos, en general, y el carácter pentatónico o modal en particular, las disonancias, los ritmos, las originalidades armónicas... fueron descubrimientos que invadieron el universo sonoro garciabriliano para no irse jamás. Con esto podemos comenzar a demostrar por donde iban a ir las directrices compositivas de García Abril, cuando ya desde adolescente se enamora de un estilo de música único, diferente, novedoso, vanguardista incorporándolo en su vida, guardándolo en su interior. Muchos son los aspectos comunes entre ambos compositores. Desde ese nacionalismo bartokiano que, como el graciabriliano, quiere ir desde la esencia, desde la autenticidad para después tratarlo, modificarlo, manipularlo convirtiéndolo en algo único y a la vez universal. Bartók no quería un *floklore* aristocrático ya manipulado, sino lo que para él era lo auténtico: realizar un verdadero trabajo etnomusicológico para llegar hasta su origen, al campo y a los campesinos, a los cantos populares húngaros.

Bartók estuvo, en un principio, muy impresionado por Brahms y después por los poemas sinfónicos de Richard Strauss hasta descubrir el mundo sonoro debussyniano, instante en que se despegó de Strauss. Debussy marca profundamente a Bartók siendo, desde ese momento, un importante referente que le acompañará durante toda su vida – un ejemplo de esto son *Los Estudios* para piano- Casi idéntica experiencia ha sido vivida por García Abril, encontrando el espíritu de Debussy como un aspecto frecuente en su obra, aunque casi siempre de forma tangencial, no con evidencia.

Bartók, igual que García Abril, fue un magnífico pianista. El piano fue su instrumento desde siempre y para siempre. Por eso su producción compositiva en este instrumento fue tan importante en calidad y cantidad. Igualmente, la producción pianística garciabriliana es uno de los referentes más importantes en su obra.

El elemento rítmico fue una de las grandes aportaciones de Bartók, presente en su obra en general, y en la pianística en particular. Si Bartók empezaba a plasmar ese ambiente grotesco y burlón a través de las disonancias y enarmonías en las *Tres burlescas*, y sus agitados y vigorosos ritmos con acentos percusivos que daban como resultado una ejecución virtuosística en las *Dos danzas rumanas*, todo esto iba a

cristalizar en una obra breve y densa, endiabladamente rítmica y percusiva, el *Allegro bárbaro* –comentaremos más adelante como la audición de esta obra impresiona especialmente a García Abril-. Queremos hacer notar que la utilización del ritmo, en esos momentos, era ajena a la tradición musical germánica y que el *Allegro bárbaro* fue compuesto el mismo año que *Petrushka* y un año antes que *La consagración de la primavera*, dos obras con las que Stravinsky introdujo el elemento rítmico como sorpresiva novedad en un ámbito musical regido por el debussyanismo y el posromanticismo. Si en Stravinsky lo rítmico provenía de una especial manipulación de elementos propiamente rusos, en Bartók el carácter potente y vigoroso de muchas de sus obras tenía su origen en los ritmos investigados entre elementos húngaros, eslovacos, rumanos y búlgaros. Todas estas inclusiones rítmicas, unidas a agresivos martellatos y obsesivos ostinatos se ejemplifican en la *Sonata* y en sus *Conciertos para piano*. En García Abril el elemento rítmico también es determinante y muchas veces, como en Bartók, extraído del folklore de su país, en este caso, del folklore español. Comprobaremos como ostinatos y células rítmicas son inclusiones frecuentes en sus obras.

Otra aportación bartokiana fue el llamado folklore imaginario, creaciones de corte folklórico conseguidas sin material folklórico previo. Un ejemplo de esto es la *Suite, Op. 14* –para piano- que consigue, a través de un ostinato percusivo en el tercer movimiento, señalar las influencias de su viaje a los países árabes en 1913. En su obra maestra *Música para cuerdas, percusión y celesta*, además de ser una magistral lección de contrapunto, también tiene ejemplos de esta aportación comentada. García Abril también utiliza el folklore imaginario para introducirnos en ambientes concretos, sin necesidad de jugar con materiales específicos de esos lugares; ese es un trabajo de su propia creatividad, de su propia imaginación.

Como García Abril, Bartók demostró, a lo largo de su trayectoria, la importancia que para él tuvo la pedagogía. Fue, durante muchos años, profesor de piano en la Academia de Música de Budapest y después, profesor de composición en la Universidad de Columbia; una de sus composiciones más relevantes es su ciclo pedagógico para piano, *Microcosmos* –colección de setenta y nueve piezas divididas en dos cuadernos, donde el trabajo modal es una verdadera lección magistral-. García Abril, además de haber dedicado toda su vida a la enseñanza, gran parte de su producción compositiva tiene una intención pedagógica –*Cuadernos de Adriana*, piano para principiantes; *Vademecum*, de la iniciación al virtuosismo, guitarra; *Doce piezas para violín y piano*, *Mi pequeño planeta*, iniciación a la música; *Curso de repentización*, cinco volúmenes; *Siete melodías de concurso de Armonía*-.

También queremos señalar que Bartók y García Abril, al crear una música donde lo nacional estaba implícito, estaban realizando pedagogía ya que, orgullosos ambos de sus orígenes, tenían la necesidad de enseñar lo propio colaborando en su investigación, dignificación, divulgación y enriquecimiento.

III.2.2. La compañía de Stravinsky

Igor Stravinsky (1882-1971) ha sido otro referente importante en la obra compositiva garciabriliana. Las primeras coincidencias entre ambos compositores son el eclecticismo y la maestría de un oficio en que ninguna especialidad se les resiste en sus propósitos. Es bien sabido que Stravinsky ha sido un genio ecléctico y cosmopolita y un compositor “profesional” tan cómodo en el ambiente de feria de *Petrushka* o de *La historia del soldado*, como en el hieratismo grandioso de la *Sinfonía de los Salmos*. Lo mismo sucede con García Abril que puede hacer grande el brillo y la explosión más exuberante, como el intimismo o la espiritualidad más sobrecogedora. Ambos,

Stravinsky y García Abril, han sabido explotar, cómo y cuándo quisieron, las grandes conquistas del siglo XX.

Pero sin duda, las cualidades stravinskianas que más ha recogido García Abril han sido su maestría rítmica y orquestal. Como es bien sabido, Stravinsky ha trabajado como nadie en el concepto rítmico imprimiendo a sus obras la fuerza de algo salvaje, ancestral, pagano, animal, único. Pensemos en *La consagración de la primavera*, donde juega con las oposiciones, las superposiciones, las síncopas, los silencios, el desplazamiento de los acentos y los cambios de tempo o simultaneidades -todos estos aspectos son trabajados por García Abril, pero dentro de su propio estilo-. Y esta riqueza rítmica la ha combinado con una utilización majestuosa de los instrumentos en la orquesta, dándole a ésta colores y efectos desconocidos. Gran orquestador por su talento, es de justicia recordar que Stravinsky recibió enseñanzas del maestro de maestros en lo que a la orquestación se refiere, Rimski-Korsakov. García Abril, como comprobaremos a lo largo de este trabajo, tiene también un completo dominio de la orquesta explotando las posibilidades técnicas y musicales de cada instrumento. Al igual que Stravinsky, García Abril posee un dominio global de los instrumentos de la orquesta y un estilo propio y singular en la utilización de los instrumentos de viento y percusión.

(Stravinsky y García Abril han sido también grandes pianistas, teniendo en el piano a su verdadero instrumento).

Stravinsky, consciente de que la vida musical no podía permitirse ya el vivir de partituras de amplitud malheriana, se convirtió en un adepto de la pequeña forma. Esta obligación le llevó al estudio de las reglas clásicas, de Bach a Haydn, sin excluir las escuelas veneciana y napolitana. A esto se le llamó el período creativo neoclásico. García Abril, no por obligación sino por devoción, también investigó en estas reglas compositivas haciendo incursiones, siempre desde su óptica, en esta determinante tendencia.

García Abril ha admirado, y sigue admirando, la obra didáctica de Stravinsky plasmada en sus libros, artículos y entrevistas. *Crónicas de mi vida*, *Poética musical*, *Conversaciones con Igor Stravinsky*, *Recuerdos y comentarios*, *Exposiciones y desarrollos* han sido algunos de sus libros de cabecera -García Abril es coincidente en muchos de los pensamientos plasmados en estos escritos-.

Así como es bien sabido que Stravinsky poseía un sentido del ritmo extraordinario, también su tratamiento melódico fue especial, único. La melodía, en sus obras, parece nacida de los instrumentos que la originaban: también en ella se siente Stravinsky seguro de su oficio, conocedor a fondo de cada instrumento y de la posibilidad que ofrece. La melodía, que ha sido desdeñada por muchos y por ella ha recibido García Abril más de una crítica, es un elemento fundamental para explicar la línea compositiva garciabriliana. A la *Defensa de la Melodía* dedicó su importante y valiente discurso con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando -el 4 de diciembre de 1983-. Para García Abril “es la melodía quien determina la voluntad expresiva de los sentimientos a través de la música”. García Abril no se está refiriendo a una melodía superficial, a una sencilla sucesión interválica sino que, con ella, se intenta acercar “al universo sonoro total”. Un universo sonoro en donde todos los elementos que participan en cada proceso musical -ritmo, armonía, contrapunto...-, además de tener su propia función, en cada momento, actúan como melodía. El ritmo puede adquirir valoración melódica cuando quedan bien definidos sus esquemas; el contrapunto también puede expresarse melódicamente; la armonía se acaba convirtiendo en melodía si sigue correctamente todos sus procesos de continuidad... Pero a veces, como se ha comentado anteriormente, modas o tendencias determinadas, hacen

menospreciar a elementos tan vitales como éste. Respecto de esto, Stravinsky en su *Poética musical* decía:

“Bajo la influencia del docto intelectualismo que reinó entre los melómanos de la categoría seria, fue moda, durante cierto tiempo, despreciar la melodía. Empiezo a pensar, de acuerdo con el gran público, que la melodía debe conservar su jerarquía en la cima de los elementos que componen la música. La melodía es el más esencial de todos ellos, no porque sea inmediatamente perceptible, sino porque es la voz dominante de la sinfonía, no solo en el sentido propio, sino asimismo en el figurado”.

Si Wagner hablaba de “melodía infinita”, García Abril habla de la melodía integral.

Para concluir este apartado dedicado a posibles influencias o coincidencias entre Stravinsky y García Abril, podemos decir que el encuentro más importante viene en que, aunque encontremos en sus obras posibles rasgos de otros compositores (Rinski-Korsakov, Scriabin, la Escuela francesa), ambos quisieron reflejar todos los gustos, todas las audacias, tendencias y valores de su tiempo. El milagro está, precisamente, en haberlo conseguido arraigando en los demás, pero permaneciendo con su propia personalidad. Ambos lenguajes se refieren a la síntesis del pasado occidental, pero con un sello personal. Stravinsky, ya en el pasado, y García Abril, en el presente, coinciden en ser profesionales hábiles, originales y completos.

III.2.3. Hindemith y García Abril

Paul Hindemith (1895-1963) ha sido otro compositor determinante en esa otra opción de la vanguardia del siglo XX, por esta razón García Abril tiene coincidencias con su filosofía y poética.

Una de las características de Hindemith era su pasión por la técnica contrapuntística y por las formas musicales del Barroco, buscando sus modelos en Bach y Haendel. Muchas de sus obras son una verdadera lección contrapuntística, de ahí la dificultad de su ejecución. García Abril, como se irá demostrando a lo largo de este trabajo, tiene similar inclinación y habilidad con el entramado contrapuntístico, así como profunda admiración, respeto y agradecimiento hacia la figura de Bach como indiscutible maestro de todos. Hindemith, por ese gusto de la vuelta al pasado, también cultivó el neoclasicismo -García Abril, ya hemos comentado, también tiene incursiones en esta estética-.

Otra de las coincidencias con García Abril es que Hindemith se nos revela como un perfecto humanista. Prueba de esto es que uno de sus objetivos al componer era hacer partícipes a sus semejantes del gozo que a él le producía el ejercicio de la música como experiencia vital, y para ello puso su oficio de perfecto artesano de la música y su honestidad humana al servicio de sus creaciones. Él quería demostrar su goce creativo y el ejercicio de esa creatividad como experiencia sublime y sonriente. Por esta razón, Hindemith se puso en la tarea de repasar esa falta de lenguaje coherente, cognitivo, inteligible y reconocible como vocabulario individual para corregir la incomunicatividad. -Recordemos lo que ya varias veces se ha comentado de García Abril sobre su concepto del humanismo y la importancia que para él tiene el valor de la comunicación-.

En esta línea comentada del humanismo de Hindemith podemos decir que una de sus actividades más significativas fue su incorporación al movimiento Die neue Sachlichkeit -La nueva objetividad-, que encontró su concreción más idónea en la arquitectura de Walter Gropius y en el teatro de Bertolt Brecht. Como ya comentamos en el capítulo anterior, Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, basaba los orígenes de la arquitectura y del diseño en el funcionalismo y comenzó a criticar la intransigencia de sus orígenes para volver a introducir las nociones de belleza y humanismo -recordar que

estos conceptos, belleza y humanismo, son rasgos de la poética compositiva de García Abril-. Gropius decía: “En el transcurso de una larga existencia, poco a poco me fui dando cuenta que la creación y el amor por la belleza no sólo enriquecen al hombre, concediéndole la felicidad en gran medida, sino que también hacen aflorar en él las facultades éticas...”.

Hindemith, para demostrar la importancia que él le daba a transmitir su goce creativo, es decir, para transmitir belleza y comunicación, creó lo que él llamó *Gebrauchmusik* –Música para ser utilizada-. Hindemith quería enmarcar la nueva música en los límites de su crítica social, es decir, quería alejar el arte musical de cualquier refinamiento o intelectualismo: una música que pudiera integrarse en la vida como lectura cotidiana de un periódico. Si bien es cierto que García Abril sí parte del concepto intelectual y del refinamiento, en el punto en que se encuentran ambos compositores es en el valor que tiene para ellos comunicarse con el oyente; en la utilidad de la música para crear y producir belleza, para crear y producir placer. El objetivo que ambos tienen en ofrecer lo mejor de sí mismos para la humanidad; transmitir goce, disfrute, belleza...; ser honestos y comunicarse con el oyente.

Entre las muchas teorías que expuso y practicó Hindemith y que dejó escritas en diferentes libros, tratados y trabajos de investigación era la defensa de la irreductibilidad del hecho tonal y la necesidad de una tonalidad ensanchada que no utilizara la oposición de mayor/menor, sino que se apoyara en un orden jerárquico de intervalos. Igualmente, García Abril, en muchas de sus obras, trabaja con este tipo de tonalidad y sus procedimientos.

Finalmente, decimos que Hindemith también fue amante de la pedagogía y que, por sus características como músico, tuvo muchos detractores no llegando a ser muy popular en esos momentos. Afortunadamente, el paso del tiempo y el peso de la historia van haciendo justicia con este heredero de una gran tradición –de Bach a Brahms y a Max Reger- que, al mismo tiempo, fue un revolucionario del siglo XX. Como ya hemos comentado varias veces, también García Abril utiliza y trabaja con conceptos del pasado haciendo nueva música, creando vanguardia.

III.2.4. El modelo Prokofiev

Y por último añadimos, a la tríada anterior, a Sergei Prokofiev (1891-1953) por considerar que está en esa misma línea de vanguardia influyendo, además, en algunos aspectos, en Antón García Abril, compositor que nos ocupa.

Queremos comenzar diciendo que Prokofiev, al que se ha calificado a la vez de revolucionario y de neoclásico, supo fundir las formas tradicionales, los acentos románticos y ciertos préstamos del lenguaje contemporáneo en el seno de un estilo perfectamente personal. -Ciertos rasgos de este perfil son coincidentes con la figura de García Abril-.

También como García Abril, Prokofiev fue un magnífico pianista y la producción para este instrumento ocupa un lugar relevante en la totalidad de su obra, y es el sector más destacado y original en el conjunto de sus obras de cámara.

El piano inconfundible de Prokofiev reúne los momentos más típicos y significativos en aquellas obras donde el carácter inmediato instintivo se traduce en brillante mecánica. Por la fusión de varios elementos y varios planos estructurales, a sus primeras sonatas para piano se les da la denominación de música cubista. Sus primeras composiciones destinadas al piano –*Sugestión diabólica*, Op. 4; *Toccata*, Op. 10; *Preludio*, Op. 12; *Visiones fugitivas*, Op. 22-, descienden por vía directa del virtuosismo de Listz filtrado a través de Scriabin, si bien ya nos están indicando la característica principal y más personal de enfocar al piano: el sentido y la forma percusiva. -Este

elemento también es explotado, como más adelante analizaremos, en algunas de las obras pianísticas de García Abril-. Los *Sarcasmos* introducen un elemento novedoso, en ese momento, y muy utilizado por Prokofiev, la politonalidad, es decir, una multiforme estructuración de la figura melódica y el campo armónico tradicionales; de aquí proviene la vena paródica, lo grotesco, el impulso incisivo y la disonante agresividad. - Este recurso también es muy utilizado por García Abril-. Otro elemento característico del piano de Prokofiev es el ritmo: frenéticas alternancias métricas que se encuentran, por ejemplo, en la *Sonata n° 3*, en los compases de 5/8, 7/8, 3/4, 12/8, 2/4, 3/2, 4/2, 3/8, 5/2, 10/16, 15/16, que se suceden vertiginosos creando un sentido de torbellino, de desquiciamiento de los puntos de referencia tradicionalmente conformados por la simetría. -La multiplicidad en las alternancias métricas es una constante de la obra compositiva garciabriliana, no sólo de la pianística-. Resumiendo, la característica principal de la obra pianística de Prokofiev es esa impetuosa fuerza rítmica unida al timbre seco del piano tratado como instrumento de percusión, imprimiéndole a la obra ese pulso electrizante de alta tensión tan característico. Igualmente, los rasgos de fuerza, ritmo y percusión están presentes en muchas composiciones de García Abril.

Prokofiev incorporó en su producción además del tonalismo popular, la politonalidad disonante. Secciones de su música también reflejan influencias folklóricas por el carácter modal de las mismas y los modelos rítmicos. Tonalismo, politonalidad, modalidad y variedad en los modelos rítmicos son también aspectos habituales en la música garciabriliana.

La ironía, el sarcasmo y el optimismo, tan característicos de Prokofiev, los supo combinar con el lirismo presente en su irrenunciable sentido melódico. Músico funcionalmente clásico en la forma, profundamente imaginativo en el plano armónico, capaz de los arrebatos motóricos más implacables, así como de un acusado e inocente lirismo serían parte de las cualidades definitorias de Sergei Prokofiev. Estos rasgos de la personalidad compositiva de Prokofiev comprobaremos, posteriormente, como se ven reflejados en numerosas obras del corpus garciabriliano.

III.3. Del eclecticismo a un lenguaje distintivo y único: Constantes garciabrilianas

“Siguiendo el proceso evolutivo de la composición, nos hallamos ante un hecho ciertamente revelador... Las leyes físicas que rigen el sonido nos dan, quizás, una posible respuesta a todas las investigaciones históricas. El sistema físico-armónico proporciona, curiosamente, una explicación a toda la evolución del lenguaje musical. Si analizamos en un laboratorio el hecho físico que se produce al percutir un sonido, nos encontramos con el siguiente resultado: percutiendo la nota fundamental aparecen los sonidos armónicos con una relación entre ellos que de alguna forma nos marca la evolución de la historia de la música. Así, pues, al sonido fundamental le sigue el primer armónico que se produce a la octava, el segundo a la quinta del primero, el tercero, de nuevo, a la octava, el cuarto y quinto le corresponde a la tercera mayor y menor del acorde perfecto. He aquí la base de los acordes perfectos mayores y menores, patrimonio de una etapa que representa a la primera música tonal. El siguiente armónico coincide con la aparición de la séptima, elemento renovador que dará paso a una flexibilización de la armonía impulsando la modulación, base de desarrollo, como elemento discursivo de la música. Siguiendo el orden que establece el sistema físico-armónico aparecen los armónicos sexto, séptimo, octavo y noveno, coincidentes con la incorporación de las séptimas y novenas fundamento de la armonía disonante y la escala de tonos base de la música impresionista. Esta sucesión interválica proporciona un material acordal que nos pone en el umbral del siglo XX, y por último los armónicos más alejados nos suministran la justificación física del cromatismo, serialismo y microtonalismo.

Este análisis no deja de ser revelador, al menos en lo que tiene de justificación y explicación de hechos tan coincidentes con la naturaleza física del sonido. Parece sugerirnos que partiendo de los medios sonoros de que hoy disponemos, técnicamente hemos explorado el recorrido que las leyes físicas nos marca.

Por el camino de los instrumentos tradicionales, y aceptando la idea de que la música es arte-ciencia, esta relación, que nos facilita el estudio del fenómeno físico-armónico del sonido con la trayectoria evolutiva del lenguaje musical, nos revela cierta claridad en el hecho de que nos encontramos en un período técnico de desarrollo integral y que sólo siendo capaces de plantear una nueva filosofía de la música en la que tengan lugar todos los progresos técnicos logrados hasta hoy, sin eliminar ninguno de ellos, nos encontraremos a las puertas de un lenguaje total en el que podamos acercarnos a la música con una visión menos mecanicista y más humanizada. (Extracto del discurso del compositor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando es investido Académico) ⁶².

Aunque no es posible parcelar una estética musical que tiene tanto de integral, de fusión de todos sus elementos compositivos, a continuación, vamos a resumir lo más sobresaliente en lo relativo a la filosofía compositiva garciabriliana en lo que el compositor denomina **lenguaje total**, y que nosotros expondremos a través de lo que llamamos **constantes garciabrilianas**, para facilitar el seguimiento de la parte analítica que vendrá después.

Forma o Estructura: Las obras garciabrilianas tienen la apariencia de presentar gran libertad formal, pero todo está bien estructurado, bien organizado. Hay libertad, pero no anarquía. Parte de su corpus está construido a un solo impulso, porque García Abril necesita sentirse libre y que la música pueda fluir sin las ataduras academicistas tradicionales. También se aparta de las denominaciones de la tradición. Ninguna obra de García Abril tiene en su título la palabra Sinfonía, prefiere la denominación de Concierto, aunque en su contenido cumplan con todos los cánones de este gran formato sinfónico. Tampoco utiliza el término Sonata, la denominación de Sonatina se ajusta más a sus preferencias formales.

La música de García Abril está organizada a través de numerosos cambios de agógica donde el carácter, las dinámicas, y los diferentes motivos temáticos o variantes celulares, se incorporan con espíritus diferentes indicando al oyente en el espacio donde se encuentra. El número tres está implícito en la globalidad de su obra y, porque el compositor quiere darse a entender, insiste y repite las fórmulas en la necesidad de que el público reconozca su mensaje. En numerosas ocasiones, dos planos diferenciados, como si de un lienzo greconiano se tratase, la música garciabriliana dibuja lo humano y lo espiritual, lo terrenal y lo cósmico en el objetivo de alcanzar una obra de espíritu trascendente.

En la partitura garciabriliana la música fluye sin obstáculos ni interrupciones, pero el plano está previamente diseñado y definido en el objetivo final de comunicar y comunicarse.

El concepto Tonalidad y Modalidad es muy complejo en García Abril. No se puede hablar de tonalidad, porque casi siempre existe indefinición tonal. Podemos hablar de pedales, tónicas móviles o centros tonales que el compositor utiliza para ir modificando las células, los motivos, llevarnos de una sección a otra. Hay un paseo cómodo y natural a través de múltiples modulaciones que reposan en la bitonalidad, en la politonalidad, en la pantonalidad, en el atonalismo libre... García Abril se puede decir también que es un antitonal, ya que no es sordo para la tonalidad sino que se mueve, durante más o menos tiempo, en una dispuesto a romperla, conscientemente, para establecer otra. Sus obras se convierten en extensos desarrollos donde se crean diferentes ambientes no localizados, porque no son materiales; son intangibles, elevados, cósmicos...

⁶² García Abril, Antón: *Defensa de la melodía*, Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983.

La abundancia de elementos característicos del lenguaje español, junto con su personalidad modernista-universalista, hacen que la modalidad sea otra de sus constantes compositivas. Es necesario destacar también su singular característica de la armonía nota-contranota y es que cada nota, cada sonido garciabriliano, tiene una dimensión sonora especial, trascendente, ocupando ese espacio intangible, cósmico y singular que configura el universo sonoro garciabriliano.

Esta combinación de centros tonales, armonía, modulaciones, tratamiento modal, disonancias, originalidades armónicas ... revelan la importancia del concepto armónico garciabriliano haciendo que su estilo sea único, inconfundible, identificable, con personalidad y entidad propia.

Invención motivica: El denominador común consiste en células, fórmulas muy pequeñas, que sumadas en el discurso, dan como resultado frases muy largas, sensación continua, casi infinita. Frases cíclicas que, aunque terminan, podían continuar. Es algo que parece no concluir, que no tiene fin, que se envuelve en sí mismo. Es como una sinuosa onda, algo que fluye, pero que viene y va.

Todos los elementos están próximos envolviéndose a través de los movimientos circulares y de las pequeñas células que dibujan diminutas líneas quebradas, pequeños triángulos abiertos, líneas diagonales, círculos... Todo está planificado, pero suspendido en diferentes planos cósmicos como si de una pintura-arquitectónica se tratase. Hay una simulación de asimetría simétrica sin incoherencias ni grandes saltos. Lo próximo y lo lejano, lo cósmico y lo terrenal, lo espiritual y lo humano, lo universal y lo español... Cuando se llega al punto clímax, se explota en su totalidad: en ritmo, en verticalidad, en horizontalidad. Aunque la lírica siempre está presente en el fraseo garciabriliano, el ritmo, elemento fundamental en este compositor, es también determinante en el mismo.

Hay abundancia de preguntas y respuestas, porque el diálogo, como elemento de comunicación, es imprescindible en la obra de García Abril -no hay que olvidar que, al compositor, le gusta mucho la voz, su música es muy vocal-.

Presentación, desarrollo y vuelta a los recitativos y las coplas a través de grandes melismas más o menos rápidos, ejemplos del españolismo garciabriliano.

Contrapunto y Texturas: muy rico y elaborado, apareciendo, muchas veces, en forma de estrecho. En ocasiones parece expuesto como una gran fuga.

Presentación de varias voces a la vez con diferentes ritmos, acentuaciones, dinámicas...: riqueza melódica y rítmica convergen siempre. Esta habilidad en el tratamiento del contrapunto, en la convivencia de varias voces, desemboca en la multiplicidad melódica, varias líneas melódicas, lo que García Abril denomina por *polimelodiosidad*.

Esta descripción muestra, por un lado, una textura densa, casi barroca, pero a la vez, y para lograr la perfecta audición, su interpretación requiere de la limpieza y claridad de una música articulada y precisa.

Ritmo: muy complejo, no sólo entendido como un todo sino que, dentro del mismo fraseo, el ritmo es protagonista. En ese entramado contrapuntístico, cada línea está marcada, acentuada, es decir, tiene su propia rítmica. El resultado es que la propia existencia de esa multiplicidad melódica, la polimelodiosidad, origina la existencia de la multiplicidad rítmica, la polirritmia. Pero debido a esta integralidad de todos los conceptos, ambas concepciones, polimelodiosidad y polirritmia, se funden en un solo espacio que va definiendo la singularidad del lenguaje garciabriliano.

También comprobamos la abundancia de grupos irregulares y de múltiples y diferentes compases. Multiplicidad de alternancias métricas –multiplicidad métrica-, simultaneidad de diferentes rítmicas, acentuaciones y pulsos ejecutados a contratiempo.

Complejidad integral: En gran parte de su producción pianística nos encontramos la máxima dificultad integral. Por un lado, complejidad contrapuntística: notas dobles, multiplicidad rítmica y de voces, memoria, graduaciones dinámicas -hay que colocar cada plano en su sitio para que todo pueda escucharse a la perfección-. Por otro lado, manos en paralelo, grandes acordes, velocidad, pedalización... Necesitamos los dedos ágiles del mejor intérprete de Scarlatti o del Padre Soler, la claridad del mejor intérprete de Ernesto Halfter y la habilidad del mejor intérprete de la *Suite Iberia* de Albéniz. Complejidad y limpieza, fuerza y lirismo. Esto podemos explicarlo por la perfección y dificultad que ha adquirido este instrumento a lo largo de la historia ejemplificado en su abundante y exquisita literatura –tampoco hay que olvidar que García Abril fue un excelente pianista teniendo, de esta forma, un conocimiento no solo teórico, sino de la habilidad de su práctica-.

En los demás instrumentos solistas, incluida la voz, además de ser explotados los recursos técnicos en toda su dimensión, la dificultad mayor es la musical, es decir, el lirismo, verdadero protagonista de toda la música garciabriliana. Esta dificultad estriba en la concepción sonora, tímbrica y expresiva que requiere no sólo del mejor técnico, sino del intérprete-maestro, del músico integral. El instrumento es el recurso, la herramienta; la música, el objetivo, la esencia, la meta ansiada.

En la música de conjunto, es decir, la orquestal y camerística, unida a los conciertos solistas con orquesta y a las cantatas, además de ser válido todo lo dicho anteriormente, otra dificultad que hay que añadir es lo relativo al concepto rítmico, aspecto fundamental y de gran complejidad en la música de García Abril. Abundancia en los cambios de compás, acentuaciones diversas, conceptos asimétricos entre instrumentos, contrastes en el carácter orquestal y solístico, etc. Esto complica la conjunción instrumental, ya que habitualmente cada instrumento, o cada familia de instrumentos, tiene un ritmo diferente. Estamos hablando de ese profundo trabajo contrapuntístico donde, cada línea, cada voz, tiene su personalidad rítmica, melódica y armónica.

La obra garciabriliana es de complejidad global –técnica, musical e intelectual-, porque la música, a través de cada instrumento y su conjunto, se desarrolla en toda su dimensión, pero partiendo de la naturalidad, de la esencia. Es lo que nosotros denominamos la humanización de lo individual, de lo personal ejemplificado en cada instrumento para después, y en el objetivo final, de humanizar el conjunto, de humanizar a la humanidad.

Todo este **lenguaje total**, en el concepto de **integralidad** de elementos y de fusión de los mismos haciendo uso de todas las técnicas, históricas y actuales, se materializa en una obra donde la **melodía** está presente en todas sus parcelas, donde el canto y la voz, elementos fundamentales y definitorios para la comunicación, no se escapan en ninguno de sus conceptos. Estamos ante la **singular vanguardia garciabriliana**.

“Nos hallaremos con una técnica distinta, con una nueva vanguardia de la superación de la técnica, de la técnica como medio pero nunca como fin, de la técnica como elemento enriquecedor de nuestras ideas, de la técnica rigurosísima pero que no sea advertida, de la técnica como abandono de ella, de la técnica que ordena nuestro lenguaje, de la técnica que actúe como vía de transmisión de nuestros sentimientos y no como barrera de incomunicación

Después de tanto avance tecnológico, el encuentro de nuestra identidad debe ser nuestro máximo objetivo como planteamiento de un nuevo espacio sonoro en el que la obra de los compositores ocupe el lugar que le corresponda en la sociedad que le ha tocado vivir.

Desde esta técnica total la melodía debe volver a ocupar su puesto. Una melodía nueva que se valga de todas las aportaciones y logros incorporados al nuevo lenguaje, con voz que reivindique su fuerza expresiva y ese poder de comunicación que le ha sido inherente durante toda la historia musical del hombre.

La melodía ha sido el elemento que ha definido la personalidad del arte musical. El ritmo por sí solo tiene un valor de orden, de equilibrio y de dinámica. La armonía es el elemento expresivo y habla ya de sentimientos, incluso de sentimientos opuestos, pero no los concreta todavía.

Es la melodía quien determina la voluntad expresiva de los sentimientos a través de la música. Se podrían escuchar dos obras con un mismo planteamiento armónico y pasaría inadvertido por la mayoría de los oyentes, hecho imposible en dos obras distintas armónicamente, pero con una misma disposición melódica. Aún más: podríamos afirmar que una obra es así porque sus conductas melódicas son de esa forma.

Wagner decía: “la melodía viene de Dios. El resto de nuestro cerebro”.

La melodía, técnicamente, se define como una sucesión interválica. Si guiamos esta sucesión con un orden y le damos un sentido de equilibrio y de continuidad, contrastando cada una de las pequeñas estructuras que la configuran, no cabe duda que técnicamente habremos construido una melodía, y aún más desde la perspectiva de la técnica, y sin juzgar otros valores creativos, hasta podríamos llegar a afirmar que es una melodía bien hecha.

Creo, sin embargo, que la melodía debe contener una carga de afectos y sentimientos, ya que sin ellos no pasará de ser una sucesión interválica.

El lenguaje hablado se vale de la palabra como medio de comunicación y entendimiento. Cada palabra está llena de significado y contenido, y de su ordenación dependerá la expresión de cada sentimiento. De la misma forma el contenido musical debe ser ordenado desde la melodía, equivalencia de la palabra en el lenguaje hablado. El orden y contenido de los sonidos melódicos se define como vehículo de comunicación sin el cual difícilmente el mensaje será inteligible.

Fue Puccini quien afirmó: “Ninguna música podría existir sin melodía”.

Cuando me refiero a la melodía no me estoy refiriendo tan sólo a la melodía de superficie, intento acercarme al universo sonoro total, en el cual los procesos melódicos aparecen como un fluido interno permanente, en donde todos estos ciclos vienen marcados por conductas de orden melódico.

La armonía, siguiendo sus cauces de continuidad, acaba convirtiéndose en melodía. El contrapunto, por su misma naturaleza, se expresa melódicamente. El ritmo, cuando quedan definidos sus esquemas, adquiere una valoración melódica, sobre todo si se produce como ritmo de afinación determinada.

El proceso armónico de una sinfonía, por sí solo, se convierte en una gran melodía de acordes. Cada movimiento orquestal conlleva un movimiento melódico. La suma de todas las conductas que confluyen en una obra musical nos da siempre como resultado un polimelodismo sin el cual difícilmente el sentido de continuidad de la música podría desenvolverse.

Por este hecho todos los elementos que participan simultáneamente en un proceso musical actúan, además de las funciones específicas que adoptan en ese momento, como melodía.

El abandono de la melodía sistemáticamente puede provocar la desaparición de la música como lenguaje de comunicación. En todo caso, el oyente actuará como elemento contemplativo de un objeto sonoro.

La voz es el vehículo natural de la melodía o la melodía es el vehículo natural de la voz. Los instrumentos nacen a imitación de ésta, con el afán de cantar.

La identidad musical de un pueblo nos la revela sus melodías. Los pueblos cuando se agrupan para expresar sus sentimientos colectivos de alegría, tristeza o dolor, cantan.

La melodía acompaña al hombre en todas sus manifestaciones. Está unida, de forma inseparable, a la vida y costumbre de los pueblos. El hombre, tal como hoy lo entendemos, sólo comprende la música plenamente a través de la melodía.

Que la melodía vuelva a encontrar su voz en esa nueva vanguardia que se aproxima, siendo el elemento imperecedero y nuevo que dé vida a una música, que, a la vez que recupera sus valores eternos, se acerque a un lenguaje comprensivo para que nuestro pensamiento sea entendido.

Intentemos crear un arte nuevo, avanzado siempre, ya que el arte nunca podrá ser estático, pero llenémoslo de contenido, surcando en las raíces de los sentimientos del hombre.

Hagamos música de vanguardia, entendiendo la vanguardia como la aceptación de unos sentimientos compartidos, tomando conciencia de nuestra misión en la sociedad y procurando serle útil. No renunciemos a nada que signifique avance, pero sepamos encontrar sus limitaciones.

Creemos un arte en el que la técnica sea sólo el soporte ordenador de nuestro pensamiento y no el fin de nuestras aspiraciones.

Que no nos ciegue el ruido del vacío. Sólo emocionará a los demás aquello que antes nos conmovió a nosotros.

Avancemos despojándonos del peso de lo inútil. Únicamente la obra bien hecha puede perdurar.

Sepamos criticar nuestra música con la objetividad con que lo hacemos en la de los demás. Sólo amando la música de nuestros compañeros cobrará verdadera significación la nuestra.

El arte, cuando es auténtico, es intemporal. La vanguardia, cuando es adoptada por todos, o es tradición o no es nada.

La melodía será eterna, como el amor, como el agua, como el fuego, como el sol, como la noche, como una flor. Siempre distinta, siempre nueva, pero siempre ella misma para expresar el sentimiento de la música, para cantar la efusión de nuestros corazones.

No puedo imaginar un mundo sin melodía, sin canción. Sería como concebir un pájaro sin canto o un río sin agua.

Toda la obra de Mozart es una canción.

Me entristece pensar que, cuando las generaciones que nos precedan busquen nuestra canción, se les pudiera contestar con amargura incontinida: “Los compositores de esa época no cantaron, se truncaron sus melodías.

Humildemente hemos de procurar que esto no suceda y quedará al menos como alerta para las generaciones venideras nuestro acto de fe en la defensa de la melodía y que sólo en la medida que sepamos convertir en melodías nuestras vivencias podremos dejar un mensaje de amor, de belleza y de sentimiento. (Extracto del discurso del compositor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando es investido Académico)⁶³.

Todas estas constantes garciabrilianas dibujan el universo sonoro de García Abril, su **lenguaje total**, reflejado en una obra donde el lirismo y la emoción están desde su origen, y lo universal y lo nacional conviven fraternalmente. Creación de contenido humano, real e individual, pero de dimensiones colectivas, para la humanidad. El resultado es una obra comunicativa, donde el oyente se siente cuidado y querido porque se sabe protagonista, la razón de esa creación.

⁶³ García Abril, Antón: *Defensa de la melodía*, Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983.

Capítulo IV

**LOS AÑOS DE APRENDIZAJE Y PRIMERAS COMPOSICIONES:
TERUEL, VALENCIA, MADRID Y SIENA, 1933-1956**

Capítulo IV

LOS AÑOS DE APRENDIZAJE Y PRIMERAS COMPOSICIONES: TERUEL, VALENCIA, MADRID Y SIENA, 1933-1956

IV.1. Teruel, 1933-1947

En el año cuarenta García Abril tenía siete años. Su primer recuerdo de agradecimiento, musicalmente hablando, es hacia su padre. Don Agustín García Ferrer fue un diletante, miembro de la banda de la ciudad -institución musical básica, especialmente en aquellos años para una cultura popular-. La banda era lo directo, donde aparecía la música más sencilla, próxima y comunicativa en el medio de vida de la España de aquella época, concretamente de Teruel⁶⁴, ciudad donde en 1933 nacía Antón García Abril.

Es necesario que nos detengamos a pensar que si hoy, en el siglo XXI, continúa la reivindicación de la ciudad de Teruel en aras de mayor atención cultural y desarrollo de todo tipo, debemos imaginarnos cómo sería esta ciudad aragonesa en aquéllos años. Años cuarenta donde Teruel, como otras muchas ciudades de España, se presenta destruida por una guerra civil, y con las consecuencias de la misma plasmada en una posguerra donde la pobreza y la supervivencia eran las preocupaciones prioritarias.

En Teruel, la familia García-Abril fue, durante un tiempo, a comer y a cenar al “auxilio social” porque, al finalizar la guerra, muchas casas estaban “ocupadas”. Antón García Abril mantiene todavía, en su memoria, imágenes fotográficas de la guerra

“Tengo imágenes del año 36, tenía sólo tres años...; recuerdo como nuestra casa estaba “ocupada” y teníamos que ir a comer y a cenar al auxilio social...; recuerdo como nos llevaron evacuados...; nos sacaron de Teruel a mi madre y a mis hermanos, mi padre ya no estaba, se lo habían llevado ya..., no sé, estaría en la cárcel, no sé...; tengo imágenes fotográficas, incluso olores de momentos, de situaciones...”, nos manifiesta García Abril.

Todo esto, sin duda, marca una forma de vivir en unos momentos donde está surgiendo, se está formando la personalidad de un ser humano.

García Abril, a pesar de esta terrible posguerra y de nítidas y duras imágenes fotográficas de la misma, tuvo una infancia y un ambiente familiar feliz. Comenzó en la banda⁶⁵ desde muy pequeño, entorno a sus nueve años. A muchos niños de la época les llevaban a esta institución⁶⁶ y allí estudiaban solfeo dándoles, después, un instrumento para su estudio. Aunque su padre era saxofonista, le fue asignado un clarinete teniendo

⁶⁴ Antón García Abril –tercero de cuatro hermanos-, su familia y antepasados -de los que se tienen noticia- son oriundos de esta ciudad.

⁶⁵ A continuación relatamos una anécdota de uno de los tempranos impactos que la música, a través del mundo de las bandas, despertaba en García Abril. Sucedió en este período de sus primeros años –seis, siete años- acompañando a su madre a las fiestas de un pueblo de Castellón, Vall de Almonacid, donde vivían unos familiares. Llegaron por la tarde-noche a casa de estos parientes, primos de su madre. Se instalaron, se fueron a dormir y al día siguiente a las seis o siete de la mañana comenzaba la famosa *Diana* –pasacalle vespertino por el pueblo- que las bandas realizaban entonces. Cómo sería el impacto de aquél niño que, al oír la banda, cogió su ropa y, medio desnudo, salió y se fue detrás de la agrupación terminando de vestirse. Tal era su estado de ensimismamiento, unido a que no conocía el pueblo y a lo temprana de su edad, que acabó perdido. Cuando la banda finalizó el recorrido en la puerta de su Iglesia Parroquial, y él se despertó de ese estado emocional tan peculiar reparando en la realidad de lo que había sucedido, se dio cuenta que no sabía donde estaba comenzando a llorar. A las preguntas del párroco, el niño comenzó a dar datos de dónde estaba residiendo y de sus parientes, localizando inmediatamente a su madre.

⁶⁶ La banda estaba dirigida, en aquél momento, por el maestro zaragozano José Rey.

todavía muy presente la emoción de cómo unió sus piezas y el misterio de hacerlo sonar por primera vez. Después, cuando ya empezó a tocar en la banda “sentía verdaderas y profundas sensaciones cuando escuchaba los contrapuntos que realizaban los bombardinos, los saxofones, o una glosa de los clarinetes o una melodía de los oboes..., sentía una emoción y un escalofrío permanente”, nos relata García Abril. Por lo tanto, Antón García Abril tiene un profundo respeto y admiración por el mundo de las bandas y de todo lo que esas agrupaciones hicieron por la música en aquellos momentos. Para García Abril, las bandas y los coros han tenido y todavía tienen un valor educativo fundamental en el campo de lo popular, y él lo defiende como vehículo natural para esos pueblos que no tienen otras posibilidades de contacto con diferentes elementos culturales.

García Abril, durante estos años de infancia, realizaba sus estudios en el colegio de los *Hermanos La Salle*. Las relaciones que en este centro tuvo con la música fueron, por un lado, formar parte de su escolanía y por otro, observar con admiración tocar el piano a alguno de los *hermanos*. Éste fue su primer contacto con el instrumento que marcaría su vida en la faceta de intérprete y de compositor. El siguiente contacto con este instrumento fue cuando apareció, por primera vez, el piano en su casa. El padre de García Abril adquirió un piano con la esperanza de que alguno de sus cuatro hijos pudiese iniciarse en su estudio. Finalmente, como nadie se animaba, y ante el anuncio de su padre de venderlo, vino la decisión del niño Antón de comenzar con el que sería su verdadero instrumento.

Sus primeras clases de piano en Teruel, su ciudad natal, fueron con un pianista ⁶⁷ que su padre contrató para que ejerciese de primer profesor a través de clases particulares. Aquí dan comienzo sus inicios como pianista y compositor. Por un lado, descubre su predilección y pasión por este instrumento y por otro, el acercamiento al conocimiento de la otra música, la vertical, la polifónica... Es necesario comentar que sus dos primeras composiciones –*Canto a la madre*, voz y piano, 1946⁶⁸; y *Angelines*, piano, 1947- son de esta primera etapa⁶⁹. Eran los primeros años de un niño que todavía no había iniciado unos estudios profesionales en el campo de la música funcionando de forma casi intuitiva. Estas obras⁷⁰, que están fuera de catálogo, son composiciones sencillas pero con un espíritu de músico porque, formalmente, no hay nada que corregir, todo está en su sitio: la melodía cumple con los cánones y el acompañamiento corresponde, es coherente con esta melodía. Estas dos obras están dedicadas a su madre, aspecto que enorgullece a su autor. La letra también es suya, un texto de sentimientos, que sale del corazón. Eran las primeras composiciones de un niño: intuiciones y necesidades creativas que partían de la visceralidad, no del intelecto. No había, todavía, proyectos organizados y elaborados en su mente...

⁶⁷ Era el pianista de un grupo que amenizaba el Café Central interpretando, entre otras obras, temas de zarzuela. La banda y los café-conciertos eran las únicas posibilidades de escuchar música en directo en Teruel y en otras muchas ciudades de España en estos momentos.

⁶⁸ Esta obra fue interpretada en público, por primera vez, el día de Navidad de 1955, en un concierto monográfico que el Teatro Victoria de Teruel dedicó a García Abril interpretado por Emilia Muñoz, profesora del Conservatorio de Valencia, acompañada al piano por el propio compositor.

⁶⁹ García Abril tiene el recuerdo, pero no el documento, de que, estando ya en Valencia, fue con la cantante Carmen Mas –novia, en esos momentos, mujer después, del pintor Michavila- a una casa-estudio de grabación donde grabaron en un disco la voz de estas canciones –técnicas que llamaron poderosamente la atención del, entonces, adolescente Antón-.

⁷⁰ De estas obras no existe documento alguno aunque tuvimos la oportunidad de escucharlas interpretadas al piano por el compositor, ya que todavía permanecen en su memoria.

IV.2. Valencia, 1947-52

Preocupado por la formación de su hijo, el padre del joven músico lo lleva a Valencia (inicios del curso 47-48) entrando en contacto con la profesora de piano Consuelo Lapedra quien, al escucharlo, intuye el potencial del adolescente pianista. Es, entonces, cuando la familia decide instalarlo⁷¹ en dicha ciudad para continuar con los estudios iniciados primero, con la mencionada profesora y después, por oficial, en el Conservatorio.

En un solo curso, y en una única convocatoria de exámenes libres –junio, 1948-, se examina de los estudios de Grado Elemental de Piano de entonces: tres cursos de Solfeo y cuatro de Piano ingresando ese mismo año, 1948, en el Conservatorio de la ciudad para continuar, ahora, como alumno oficial hasta el año académico 1951-1952, inclusive. En el Conservatorio de Valencia realiza los estudios de Piano con Consuelo Lapedra, sus primeros cursos de Armonía con Pedro Sosa, de Historia y Estética con Francisco José León Tello y de Contrapunto con Enrique G. Gomá, es decir, todo lo relacionado con los estudios de lo que denominamos ahora Grado Medio, y alguna asignatura y del Grado Superior. Estaba ya encaminándose en la profesionalidad del estudiante; se desvelaba y afianzaba en su vocación.

A través del piano comienza a descubrir la gran literatura pianística y el disfrute de las posibilidades polifónicas de este instrumento -descubre el acorde con sus funciones y posibilidades, “uno de los más grandes descubrimientos que puede haber en la música”, nos comenta García Abril-. Por estas razones, el piano cubrió, por entonces, esas tres grandes misiones en la vida de García Abril: el descubrimiento de un instrumento que le apasionaba, el contacto con la gran música y el acercamiento a la composición.

En Valencia ya empezó a realizar sus primeras improvisaciones al piano como compositor; a crear, a partir de la música que comenzaba a descubrir realizando acordes⁷² de la *nueva música*, de ese modernismo que estaba descubriendo –Debussy, Bartók...-. Porque es en Valencia donde, además de acercarse a los grandes maestros de la tradición de la literatura universal –Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelsohn, Schumann, Brahms...- descubre la música de Bartók y de Debussy.

Uno de sus profundos impactos intelectuales y emocionales fue escuchando el *Allegro Bárvaro* de Bartók o *La plus que lente* o la *Arabesca N° 1* de Debussy. Escuchar estas obras para un estudiante que se está iniciando en la Armonía (estamos hablando de 1948-49, sus quince o dieciséis años) era un verdadero revulsivo. Era una música con un lenguaje tan diferente y atractivo para el joven García Abril, que le apasionaba; le llenaba de emociones, de sentimientos. Su profesor de Armonía de entonces, el profesor Pedro Sosa, ya visualizaba en él un talento especial para la Composición y un perfil que le diferenciaba de los demás.

⁷¹ Primero se instala en casa de una tía materna residiendo, posteriormente, en una pensión de estudiantes. Además del esfuerzo económico realizado por la familia, García Abril disfruta, hasta el año 1957 que finaliza sus estudios de composición, de una pequeña beca concedida por la Diputación Provincial de Teruel.

⁷² Recuerda García Abril que una de las veces que estaba en el conservatorio de Valencia sentado al piano jugando con acordes -probando acordes, improvisando- entró un compositor muy querido en Valencia y gran seguidor de Falla llamado Vicente Asencio -esposo de la compositora Matilde Salvador-. Entró desprovisto en el aula al oír ese piano que para él emitía cosas extrañas y le dijo “oye, muchacho, ¿pero qué estás tocando?”. “Estoy probando acordes”, respondió García Abril. “Pues no hay que escribir así; hay que seguir a Falla”, increpó el maestro Asencio. Esa fue una de las primeras riñas hacia un joven compositor que estaba jugando con disonancias y bitonalismos, buscando cosas, con una nueva música que ya sonaba diferente.

Paralelamente a todos estos hallazgos musicales, García Abril descubre el mar... Con este hecho se siente identificado y se reafirma en la cultura a la que pertenece. El mar y la cultura mediterránea son herencias presentes en su vida personal y profesional, plasmándolas en gran parte de su producción compositiva

“... La primera vez que pude contemplar el mar produjo en mí un impacto casi indescriptible... El mar me sigue produciendo emociones profundas, sensaciones visuales, auditivas, de inmensidad, de proximidad, de lejanía; sin duda, una de mis contemplaciones preferidas...; reconozco su influencia a lo largo de mi vida personal y compositiva; es como un bello misterio ilimitado de posibilidades interesantes para mí”, nos manifiesta García Abril.

También es necesario mencionar el conocimiento de una nueva sociedad, de una gran ciudad frente a otra –Teruel- que, en esos momentos, se aproximaba más al concepto de un pueblo. Valencia era una ciudad donde, además de formarse como pianista, tenía la posibilidad de escuchar a muchos compañeros -pianistas, violinistas, cellistas, cantantes...- interpretando la música de un repertorio especializado. Se iban, así, definiendo sus gustos, sus aficiones; iba comprendiendo qué era ser un compositor, qué significaba escribir de una manera o de otra. Además, esta ciudad⁷³ tenía una Sociedad Filarmónica donde todos los lunes el estudiante García Abril asistía a sus conciertos. A través de estos ciclos tuvo la posibilidad de conocer la gran música sinfónica, dirigida por importantes directores, y disfrutar de grandes recitales interpretados por famosos solistas del momento.

En conclusión, donde Antón García Abril descubre la música fue en Valencia. Teruel fue la intuición y Valencia la conciencia de saberse músico. En esta ciudad descubre la música y su impulso compositivo. Aunque aquí se formaba para intérprete, para pianista⁷⁴, su necesidad y mentalidad compositiva siempre estuvo presente en él, mucho antes de realizar los estudios de Composición. Al estudiante García Abril no le satisfacía la repetición constante que tiene que realizar un intérprete para conseguir vencer la dificultad de un pasaje. Por el contrario, él sentía, durante este proceso, la necesidad y curiosidad del compositor por jugar con la improvisación, con la investigación ante una idea original o adquirida a través de la escucha. Estudió Armonía con el profesor Pedro Sosa y, en los últimos años de estancia en la mencionada ciudad, comenzó a estudiar Composición con el profesor Manuel Palau. Estas enseñanzas las tuvo que recibir de forma particular y no reglada por no tener, en esos momentos, los estudios previos requeridos. El profesor Palau, al que García Abril admiraba y respetaba profundamente⁷⁵ y quién le impartía estas clases de forma desinteresada, fue su primer maestro de composición.

Además de toda la formación musical recibida, es importante resaltar la inquietud intelectual de García Abril por otras actividades artísticas y culturales. Lo que queremos señalar es que, además de simultanear sus estudios del conservatorio con los de bachillerato en una academia particular, García Abril estaba muy unido a numerosos pintores y artistas del momento: Michavila, Alfaro, Sempere, el escultor Nasio Bayarri, el pintor Andrés Cilleros... Tenían reuniones, iban juntos a exposiciones, conciertos... Como hemos comentado en capítulos anteriores, estos artistas serían los futuros integrantes del famoso Grupo Parpalló, formado en el mes de diciembre de 1956

⁷³ En Valencia interpretaban conciertos la Banda Municipal y la Orquesta Sinfónica; se realizaban conciertos en el Conservatorio, en la Sociedad Filarmónica, en Juventudes Musicales, en el Ateneo Mercantil, es decir, existía gran actividad musical, además de cultural en general. Todo este potencial artístico-cultural fue aprovechado con entusiasmo por el joven García Abril.

⁷⁴ Durante toda esta etapa de formación vivida en Valencia, el estudiante García Abril interpretó numerosos conciertos en la región valenciana como solista, como miembro de alguna orquesta o integrante de alguna agrupación camerística.

⁷⁵ Esa admiración y respeto era en parte debida a saberse delante de un discípulo de Ravel; tenía la transmisión oral por vía directa –Ravel impartió algunas clases de orquestación a Palau–.

en Valencia, con el que García Abril seguiría manteniendo el contacto en décadas siguientes. García Abril y sus amigos pintores, escultores, arquitectos y escritores serían la semilla de la filosofía de este grupo, que proclamaba la integración global de las artes y del mundo de las ideas.

El teatro y la zarzuela, junto con la pintura y la poesía eran actividades artísticas que García Abril también empezó a cultivar en Valencia. La lectura de poesía fue algo que siempre acompañó al joven compositor, siendo el preludio de muchas musicalizaciones que después realizó de diferentes poemas, de diferentes autores. Inicialmente, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Federico García Lorca serían los tres pilares, sus poetas más leídos. Después, se introdujo en la poesía valenciana realizando canciones con textos de poemas valencianos⁷⁶. Un ejemplo de esto es la obra polifónica sobre un poeta valenciano que García Abril compone en 1950, *Hojarasca*⁷⁷, para coro mixto a capella –tenía diecisiete años-. Esta obra fue interpretada por el coro de alumnos del conservatorio y dirigida por el propio compositor⁷⁸. En Valencia García Abril asistía con frecuencia a una institución llamada *Lo ret penat* –símbolo de Valencia-, asociación cultural valenciana donde se celebraban conferencias, presentaciones poéticas, teatro y otras manifestaciones artísticas.

En esta misma línea de su formación integral, hay también que resaltar una figura muy significativa para García Abril: el profesor León Tello⁷⁹. García Abril perteneció a su primera promoción de estudiantes. “No solo nos daba clase de Historia y de Estética, sino que nos orientaba en lecturas y en cultura en general”, nos comenta García Abril. También es digno de mención, personal, musical y culturalmente hablando, la existencia de una persona muy relevante en la vida de García Abril: Eduardo López-Chávarri Andújar, hijo del compositor Eduardo López-Chávarri. López-Chávarri, padre, fue amigo personal de Albéniz, de Falla, de Turina; la historia de la música de principios de siglo y él formaban parte muy directa. Era también periodista y crítico de arte. De su mano el joven García Abril conoce las *Sonatas de El Escorial* de Rodolfo Halffter –las llegó a estudiar-, piezas de Remacha y de los músicos de la Generación de la República. De Ernesto Halffter conoció la *Danza de la pastora*, también obras de Mompou. Con esta nueva visión García Abril no sólo era conocedor de los músicos tradicionales españoles ya fallecidos, sino del concepto ya revolucionario de conocer a los vivos. Conoció también obras para piano de Oscar Esplá –*Suite española*-, interpretándolas él mismo. En resumen, García Abril tuvo, desde muy pronto, contacto con parte de la música española, sobre todo la pianística, por ser el piano su instrumento. Eduardo López-Chávarri, hijo⁸⁰ –ya desaparecido-, fue compañero de estudios y gran amigo de García Abril. Pianista, músico interesante y hombre culto compartió, durante mucho tiempo, junto a García Abril, una intensa etapa de formación musical y cultural. Exposiciones, teatro, conciertos, conferencias, todo les interesaba. Fueron años repletos

⁷⁶ Hay que decir que García Abril aprendió esta lengua llegando a dominarla con bastante solvencia manifestando que, en aquellos momentos, se hablaba mucho valenciano en la región.

⁷⁷ También fuera de catálogo.

⁷⁸ En sus claras inquietudes por la formación integral como músico, García Abril comenzó, en estos años de estudiante, a realizar incursiones en el mundo de la dirección. Por su propia iniciativa, organizó un coro de alumnos del conservatorio con el que, además de preparar repertorio variado, tenía la oportunidad de ensayar y estrenar sus obras.

⁷⁹ León Tello había sido alumno del conservatorio de Valencia pasando después a realizar los estudios de Musicología en la Universidad. Posteriormente, realizó oposiciones ocupando en el conservatorio la plaza de Historia y Estética de la Música. García Abril perteneció a su primera promoción de estudiantes.

⁸⁰ García Abril y su compañero y amigo López-Chávarri interpretaron numerosos conciertos a dos pianos por toda la región valenciana. El 22 de mayo de 1951 ofrecían un concierto en su conservatorio interpretando una transcripción para dos pianos de José Iturbi de la *Rapsodia de Pascua* de Eduardo López-Chávarri –padre- y *Ritmo. Danza andaluza* de Manuel Infante.

de actividades enriquecedoras; un germen fundamental no sólo de formación musical, sino de formación cultural en general, de formación integral, de vida.

El final de esta etapa de formación en Valencia y el comienzo de la de Madrid tiene a una personalidad fundamental como denominador común: el pianista y catedrático de francés del instituto Ramiro de Maeztu de Madrid, Leopoldo Querol. Fue a mediados de 1952 cuando en una visita que el profesor Querol realizó al conservatorio de Valencia y después de escuchar a García Abril interpretando diferentes piezas al piano y algunas de sus primeras composiciones –*Fantasías sobre los cuadros de una exposición*⁸¹, piano, 1949 y *Mis primeros bocetos*⁸², suite, capricho para piano, 1950-, le aconseja la conveniencia de continuar sus estudios en Madrid. El apoyo del profesor Querol no consistió solo en darle este consejo, sino en el ofrecimiento de ser profesor de Historia de la Música en el mismo centro donde él desempeñaba su magisterio. García Abril se da cuenta de la importancia de este momento decidiendo, poco tiempo después, desplazarse a la capital⁸³.

Otras obras compuestas en esta etapa son: *Himno de “La vaquilla”*⁸⁴, 1950. Está dedicado a las fiestas homónimas que se celebran en su ciudad natal. La letra es de Antonio Ubé Casinos, catedrático de literatura del instituto turolense de EEMM; *Arrojóme las naranjicas*⁸⁵, voz y piano, 1951, texto anónimo del cancionero español; *Capricho para violín y piano*⁸⁶, violín y piano, 1952; *La zagala alegre*⁸⁷, voz y piano, 1952.

IV.3. Madrid, 1952-1956

Antón García Abril llega a Madrid en 1952. En ese momento viajar e instalarse en la capital era un reto para todo estudiante. A esto tenemos que añadir que el joven estudiante venía en solitario, era su verdadera independencia. Por esta razón, la figura de Leopoldo Querol, tanto en el terreno personal como profesional, cobrará gran relevancia en su vida y, concretamente, en esta etapa. El profesor Querol, además de ser la persona que más influyó en su decisión de venirse a Madrid, vio algo especial en aquel joven de diecinueve años para el que predecía cosas importantes. García Abril recuerda con cariño muchos días en la residencia del matrimonio Querol donde recibió importantes consejos y aprendió grandes enseñanzas, además de percibir el afecto más próximo y sincero. Además, Querol, catedrático del instituto Ramiro de Maeztu, le

⁸¹ Con la obra de Mussorsky sólo es coincidente en el título y en el impulso creativo. Esta obra no ha sido estrenada y su partitura, actualmente, se encuentra perdida.

⁸² Fue estrenada el 9 de diciembre de 1951 en la Sociedad Musical Instructiva *Santa Cecilia* de Cullera – Valencia- por el propio compositor; también fuera de catálogo.

⁸³ Es la primera total independencia de García Abril, ya que no tenía familiares en Madrid pero, a sus 19 años, era muy consciente de la importancia de la capital para el desarrollo de sus estudios.

⁸⁴ Está fuera de catálogo.

⁸⁵ Su estreno tuvo lugar pocos años después –no tenemos constancia de la fecha exacta- en concierto organizado por el Departamento de Música del Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid que dirigía Leopoldo Querol y del que también formaba parte García Abril como profesor. Los intérpretes fueron la soprano valenciana María del Carmen Jordán y el pianista Antón García Abril, compositor de la obra. Fuera de catálogo.

⁸⁶ Su estreno tuvo lugar el 21 de marzo de 1954 en el Conservatorio de Valencia en un concierto organizado por *Juventudes Musicales* de la ciudad e interpretado por Antonio Gorostiaga –violín- y Ana María Gorostiaga –piano-. Fuera de catálogo.

⁸⁷ Su estreno tuvo lugar el 12 de diciembre de 1953 en el Conservatorio de Valencia en un concierto organizado por *Juventudes Musicales* de la ciudad e interpretado por Emilia Muñoz –voz- y Margarita Conte –piano-. Fuera de catálogo.

ofrece a García Abril su primer trabajo consistente en ejercer de profesor de Historia de la Música en el mencionado centro, siendo éste su primer trabajo remunerado⁸⁸.

También de la mano del profesor Querol, García Abril conoce a un compositor por el que profesaba gran admiración por la importancia y relevancia que esta personalidad ya poseía en aquellos momentos: Jesús Guridi. García Abril, acompañado de Querol, va a conocerlo a su residencia donde le dedica tiempo y amabilidad. "... Le recuerdo tocar al piano *Así cantan los niños*, no lo olvidaré nunca...; siempre fue muy generoso conmigo dedicándome su tiempo y atenciones...", nos relata García Abril. Después, el joven García Abril, estudiaría Órgano con él, ya que Guridi era catedrático de esta especialidad en el Conservatorio de Madrid en esta etapa. El joven estudiante estaba interesado en conocer distintas especialidades instrumentales, es decir, tenía un claro pensamiento de que el compositor debía profundizar en diferentes instrumentos si quería llegar a componer bien para ellos. En esta misma línea de aprendizaje, de conocimiento, asistió a las clases de Luisa Menárguez, catedrática de Arpa en el mencionado conservatorio.

Continuando con la narración de los afectos y las ayudas, en la ciudad de Madrid, está la figura del profesor de Solfeo del Conservatorio madrileño Ángel Mingote⁸⁹. La amistad entre el profesor Mingote -también nacido en Teruel y amigo del padre de García Abril- y el estudiante Antón se fortaleció, además de por la vía del Conservatorio, a través de la Editorial Unión Española, ya que, el querido profesor era también corrector de dicha editorial y, en aquella época, el joven compositor editaba sus primeras obras a través de la editorial mencionada. García Abril recuerda también, con agradecimiento, la calurosa acogida del profesor Mingote y como éste admiraba y valoraba sus composiciones:

..."García Abril está dotado de tal musicalidad, que puede llegar hasta donde los mejores lleguen... Cuanto gusto y captó de los clásicos, de los modernos extranjeros y españoles, nos lo devuelve, en reversión mirífica, con vida y luz propia. Cuanto aprendió hasta el momento García Abril le sirvió no para calcar ni plagiar, sino para decir, como los buenos artistas, cosas interesantes"⁹⁰.

En Madrid, como alumno oficial del Real Conservatorio desde el curso 1952-1953, toma contacto con el mundo de la composición. Primero, estudia Contrapunto con Francisco Calés Otero, catedrático de Contrapunto y Fuga, siendo algunos compañeros de esta clase Carmelo Bernalola, Manuel Angulo, Ángel Arteaga, Manuel Moreno Buendía... -este grupo fue denominado por Federico Sopena como Escuela de Madrid-. Fueron la primera promoción de alumnos de Contrapunto del profesor Calés⁹¹, considerado por García Abril "un importante e interesante músico, poseedor de gran formación y sensibilidad, y con un amplísimo conocimiento de la técnica contrapuntística". Después, estudia composición con el catedrático de esta especialidad, el profesor Julio Gómez quien, además de enseñarle técnicas y recursos compositivos meramente académicos, le enseñó a plantear el hecho creativo desde premisas humanísticas y filosóficas: "... tenía sus propias convicciones estéticas, a las que nunca renunció, pero entendía y respetaba las nuestras. Nos guiaba desde la tolerancia a nuestras personales e individuales ideas; potenciaba al grupo en el valor del respeto y la amistad", nos manifiesta García Abril.

⁸⁸ A la remuneración de este trabajo hay que añadir la beca de la Diputación de Teruel que seguía disfrutando. García Abril se ha sentido privilegiado de haber tenido siempre trabajos vinculados a la música y de no tener que realizar labores extramusicales para poder vivir.

⁸⁹ El profesor Ángel Mingote fue el padre del académico y famoso humorista Antonio Mingote.

⁹⁰ Mingote, Ángel, diario *Lucha* de Teruel, julio de 1955, número 4216, pág. 3.

⁹¹ Calés y García Abril, además de tener una relación de profesor-alumno, fueron también compañeros y grandes amigos -coincidieron y compartieron jornadas en Siena y Roma-.

Al grupo de compañeros antes mencionado, con los que también mantuvo amistad que se extendía fuera del aula asistiendo a conciertos y a diferentes actividades culturales y de ocio, se unían dos adolescentes estudiantes de Piano de la clase de Julia Parody, Estéban Sánchez, años después famoso pianista, y Áurea Ruiz, años después esposa, colaboradora y copartícipe de la vida y obra de García Abril. La pianista y el compositor, Áurea⁹² y Antón, iniciaron su amistad a través de la música que culminaría en su unión matrimonial el 16 de mayo de 1964.

Si en Valencia García Abril aprovechaba toda la oferta cultural en general y musical en particular que la ciudad le ofrecía, ahora en la capital se siente privilegiado de tener tantas posibilidades interesantes a su alcance. Es necesario recordar y recalcar que, aunque la situación lógica para esta década de los cincuenta en el campo artístico-cultural y, concretamente, en el musical, en una España bajo el régimen franquista, hubiese sido la del más absoluto estancamiento y aislamiento, por el contrario, la llegada de nuevas generaciones y la existencia de compositores aislados y de grupos más o menos organizados hacían posible el comienzo de un cambio.

El inicio de este cambio, musicalmente hablando, y la ayuda hacia el camino de la *vanguardia* tuvo sus orígenes en una serie de grupos, generalmente privados, que desde finales de los cuarenta, y de forma independiente, empezaban a buscar nuevas alternativas dentro del nacionalismo neorromántico predominante. El Círculo Manuel de Falla, el Club 49, Juventudes Musicales, o la promoción de los Institutos Francés e Inglés, podríamos situarlos como antecedentes de esta vanguardia que se organizaría a partir de 1958. Y es por esto que García Abril, desde 1952-56, además de asistir y participar activamente en los conciertos organizados por su Conservatorio y por el Departamento de Música del Instituto Ramiro Maeztu⁹³, era asistente asiduo a los conciertos organizados en algunos Colegios Mayores y Universidades, como era frecuente en esta época. Después, con el establecimiento en nuestro país de las Juventudes Musicales⁹⁴ se producía un paso más, un gran acontecimiento al que García Abril, y la gran mayoría de los estudiantes y profesionales del momento, no quería quedar ajeno, sino que formaba parte habitual de su vida como oyente y participante.

Otro centro clave en la vida musical madrileña era el Ateneo de Madrid. Es necesario recordar que, en tiempos anteriores a nuestra posguerra, el Ateneo era un organismo cultural que, como otros, ignoraba el mundo de la música. Se realizaban grandes ciclos de conferencias y de exposiciones, pero ni un solo acto dedicado a este arte. Pero coincidiendo con esa cierta apertura de los años de posguerra, el Ateneo abría sus puertas a las etapas fundacionales de la Agrupación Nacional de Música de Cámara convirtiéndose, a partir de entonces, en un marco adecuado para la música y para los músicos: conciertos, conferencias ilustradas y ciclos. Ciclos dedicados a la sinfonía clásica, a la historia de la sonata, a la música de cámara, al lied, etc. Conciertos de música vocal con toques monográficos de autores o de lugares: música portuguesa, música catalana, canción contemporánea española... Además de programas de

⁹² Áurea Ruiz García, titulada de los estudios superiores de *Piano* por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha dedicado y continúa dedicando su vida al hombre y al músico. En la actualidad es directora de Bolamar, ediciones musicales, editorial dedicada a la obra compositiva garciabriliana. Responsable de todos los archivos, originales, discografía, críticas..., y demás documentos relativos a la vida y obra de García Abril, Áurea Ruiz es protagonista directa y ayuda fundamental para intérpretes, entidades y estudiosos, en general, del compositor.

⁹³ En estos conciertos seguía practicando su faceta de pianista, como solista o como integrante en grupos camerísticos. También participa en numerosos conciertos que le ofrece Radio Nacional de España –RNE-, radios comerciales o el *Círculo Medina*.

⁹⁴ Es necesario recordar, como comentamos en apartados anteriores, que las *Juventudes Musicales de Madrid* fueron creadas en 1951.

conciertos de Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Fauré, etc..., homenajes de los clásicos de la música española –Granados, Albéniz, Falla, etc.-. Y, finalmente, programas dedicados a compositores españoles del momento, realizando muchos estrenos y primeras audiciones. A todo esto se apuntaba el joven García Abril, el recién llegado a la capital en donde, con entusiasmo, ponía todo su empeño para que su formación fuera completa y enriquecedora.

Con respecto a su formación extramusical y siguiendo la línea iniciada en Valencia, García Abril continúa manteniendo contacto con los artistas del momento. Concretamente comienza relaciones interesantes con algunos de los miembros de dos grupos importantes de la época: el grupo Pórtico y los Indalinos. Del grupo *Pórtico* -iniciativa significativa en el contexto de la pintura zaragozana que se consolidó en 1947- entabló amistad con Fermín Aguayo, Vicente García y Manuel Lagunas. Con este grupo García Abril era coincidente, entre otras cosas, en su admiración por Miró, Picasso y Klee. De los Indalinos -creado en 1948 por un grupo de artistas de Almería- tuvo contacto con Francisco Alcaraz, Luis Cañadas y Antonio López Díaz. Con este grupo se identificaba en la admiración por el arte clásico italiano, el gusto por las formas y culturas antiguas, por los orígenes del hombre... García Abril estaba configurando su personalidad, sus gustos y todo aprendizaje era válido para crecer, para alcanzar el objetivo de ser un músico integral, un creador, un hombre culto⁹⁵.

Respecto a la relación estrecha que siempre ha mantenido García Abril con el mundo de la literatura, concretamente el de la poesía, además de continuar familiarizándose en las estéticas ya comentadas, profundiza ahora en la generación del 27: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti⁹⁶, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Gerardo Diego... Lo mismo que ocurría con la generación del 27 de los músicos –Rodolfo y Ernesto Halffter⁹⁷, Fernando Remacha, Salvador Bacarisse, Robert Gerard, Julián Bautista- en la que García Abril no solo se interesó, sino que investigó y profundizó en su filosofía entablando amistad con algunos de ellos; intentaba conocer y profundizar en esa misma generación de escritores con los que también entabló amistad musicando muchos de sus poemas. En muchos casos, había profundos rasgos comunes; el tronco, los antecedentes e inquietudes pertenecían a una misma estética.

Las obras compuestas por García Abril en Madrid en el año 1953 son:

*Dos piezas breves*⁹⁸, para piano, tituladas *Nana* y *Gnomos*; *Nana-Pastorela*⁹⁹, para piano, está dedicada a su amigo y compañero Eduardo López-Chávarri; *Tres villancicos*, para soprano y piano, titulados *Epifanía*, *A María* y *Villancico de Nochebuena*. Estas tres obras están fuera de catálogo.

Y en el año 1954 García Abril compone lo siguiente:

*Autógrafos*¹⁰⁰, pequeña suite para piano; *Dos danzas concertantes*¹⁰¹, piano y orquesta; *Española*¹⁰², dos pianos, dedicada a Leopoldo Querol; *Quinteto con piano*,

⁹⁵ García Abril, como público interesado, conoció a estos artistas a través de su obra expuesta, en ocasiones, en famosas galerías madrileñas de la época –*Biosca*, *Estilo*, *Buchholz*-.

⁹⁶ Con Rafael Alberti, además de mantener una estrecha colaboración profesional, que comentaremos posteriormente, mantuvo una gran amistad.

⁹⁷ Con Ernesto Halffter, además de profunda admiración y respeto, tuvo una sincera amistad.

⁹⁸ Estrenada el 6 de febrero de 1954, por el propio compositor, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en un ejercicio-concierto de la clase de Composición del profesor Julio Gómez.

⁹⁹ Eduardo López-Chávarri estrenó la obra el 19 de diciembre de 1955 en un concierto organizado por *Juventudes Musicales Españolas*. El concierto, que estaba precedido de una conferencia impartida por el propio intérprete, se piensa que se celebró –no se tiene constancia exacta de ello- en el Instituto Ramiro de Maeztu.

¹⁰⁰ El 17 de marzo de 1955 García Abril estrenaba *Sonatina* y *Danza* en el Real Conservatorio de Música de Madrid en un concierto organizado dentro de las actividades de la clase de Composición de Julio

para cuarteto de cuerda y piano; *Religiosa*¹⁰³, piano; *Romanza para violín*¹⁰⁴; *Sonatina*, piano; *Tres preludios*¹⁰⁵, piano.

Autógrafos, pequeña suite para piano, es una obra formada por un número de piezas que no estuvo determinada en su origen, por esto podemos denominarla obra abierta. Cada pieza está dedicada a un amigo del compositor. Nunca llegó a ser ejecutada en su integridad; se ejecutaban las piezas individualmente o un número determinado de ellas. Los títulos de las piezas son los siguientes: *Poema* –dedicada a Beatriz Segovia, hija de Andrés Segovia y compañera de estudios de García Abril en Italia-; *Vals semplice* –dedicada a Consuelo Lapiedra-; *Capricho para la mano izquierda* –dedicada a Eduardo López-Chávarri Andújar-; *Preludio* –dedicada a Manuela Agustí, esposa de Leopoldo Querol-; *Serenata* –dedicada a la pianista americana María Bono, compañera de estudios de García Abril en Italia-; *Crepuscular* –dedicada a la pianista catalana Rosa Mir-; *Marcha burlesca* –dedicada a Manuel Palau-; *Apunte primaveral*; *Sonatina*; *Danza*; *Poemita Nadalenc* –dedicada a Enrique G. Gomá-

Dos Danzas concertantes, piano y orquesta, se denominan *Valenciana* y *Española*, ésta última también denominada *Andaluza*. Dedicadas, ambas, a Eduardo López-Chávarri Andujar.

Tres preludios, piano, Es el origen de la obra compuesta en 1957 titulada *Cuatro preludios*, piano. La única diferencia entre ambas composiciones es la adición de un prelude más a la segunda.

Todas estas obras están fuera de catálogo excepto *Sonatina*, piano, que está editada; podríamos decir que es su primer opus. Por esta razón, y por el valor intrínseco de esta composición, nos detendremos en su análisis detallado.

IV.4. Siena, veranos de 1954, 55 y 56

Los veranos de los años 54, 55 y 56 son la primera etapa de Antón García Abril en Italia. Fue con motivo de asistir a los cursos de verano que organizaba la Accademia Chigiana de Siena. Por un lado, en estos cursos se mostraba el panorama del movimiento musical europeo de máxima actualidad y, por otro, se daba la oportunidad, a través de las diferentes especialidades musicales, de que músicos de diferentes lugares perfeccionasen su formación y contribuyesen, también, a poner en común sus diferentes visiones estéticas o distintos planteamientos creativos. García Abril amplió su formación realizando estudios de Composición con Vito Fazzi, de Dirección de Orquesta con Paul van Kempen y de Música Cinematográfica con Angelo Francesco

Gómez. El 21 de diciembre de 1955 también el compositor estrenaba, esta vez en Valencia, *Apunte primaveral* y *Poemita Nadalenc*. Las otras siete restantes –*Poema*, *Vals semplice*, *Capricho para la mano izquierda*, *Preludio*, *Serenata*, *Crepuscular* y *Marcha burlesca*- fueron estrenadas e interpretadas a la vez por Pedro Espinosa, en el Real Conservatorio de Madrid en 1954, en un concierto organizado dentro de la clase de Composición de Julio Gómez. Está fuera de catálogo.

¹⁰¹ Fueron estrenadas el 12 de diciembre de 1955 por el propio dedicatario acompañado por la Orquesta de Cámara Ferroviaria bajo la dirección de Daniel Albir, en un concierto extraordinario de Navidad ofrecido por la *Hermandad Católico-Ferroviaria* de Valencia en la Casa de los Obreros de la ciudad. Estamos hablando de su primer homenaje a instancias de *Juventudes Musicales* de Valencia consistente en un concierto monográfico. Está fuera de catálogo.

¹⁰² Fue estrenada el 21 de febrero de 1954 en un concierto organizado por la Asociación de Antiguos Alumnos del Instituto Ramiro de Maeztu y celebrado en dicho centro. Los intérpretes fueron Eduardo López-Chávarri Andújar y Antón García Abril. Fuera de catálogo.

¹⁰³ Fue estrenada el 13 de abril de 1954 por Eduardo López Chávarri Andújar en el Conservatorio de la ciudad de Valencia en un concierto organizado por *Juventudes Musicales Españolas* de la mencionada ciudad. Fuera de catálogo.

¹⁰⁴ Fue estrenada el 17 de marzo de 1955 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid por el violinista Antonio Gorostiaga. Está fuera de catálogo.

¹⁰⁵ Está fuera de catálogo.

Lavagnino. Para completar su currículum, y siempre preocupado por su formación integral como músico, asiste, en calidad de oyente, a las clases del pasante Favaretto, a las de Alexander Sajarov sobre el mundo del ballet, y a las de guitarra impartidas por Andrés Segovia.

Esta primera etapa en Italia fue un tiempo de entusiasmo desbordado, de conocimiento, de hechos, de culturas. García Abril todavía estaba inserto en la primera juventud –sus 21, 22 y 23 años-. “En éste primer viaje la sorpresa era total, todo era nuevo, maravilloso... Iba buscando todo y nada”, nos relata García Abril. Era la primera salida de España, de su país; primeros encuentros con gentes de otros mundos –pianistas, violinistas, cantantes, bailarines, directores, compositores...-. Todavía recuerda aquella despedida de sus seres queridos y el entroncamiento que entonces se tenía con el ambiente familiar. “Era una unión tan profunda, tan necesaria, tan perfecta que, cuando salías, cuando te separabas, era algo desgarrador”, nos manifiesta García Abril. En esa línea de afectos, que también intentamos mostrar, aparece en Siena el nombre del Conde Chigi Saracini, director de la Accademia Chigiana, del que el joven compositor tiene un especial recuerdo ya que recibió de él un trato muy afectuoso.

En estos viajes a Italia se reafirma en su interés y pasión por esa cultura, por el Renacimiento. Intentaba adquirir una visión generalista de la música, de la cultura, de la vida... Durante esos tres años intentó aprovechar al máximo la oportunidad de conocer y de profundizar en toda esta estética y filosofía. Realizó muchas excursiones para conocer diferentes lugares y empaparse de la pintura, escultura y arquitectura de ese país. Miguel Ángel, Giotto, Rafael, Boticelli, Donatello, Tiziano... todo le interesaba. “... Visité tantos lugares..., tantos museos...; recorrí todos los rincones interesantes...; Boticelli fue uno de mis ídolos...; todavía hoy conservo numerosos libros de arte que adquirí en Italia y que me fascinaron en esos momentos y me siguen impresionando hoy...”, nos comenta García Abril. Esto influyó mucho en su personalidad, en su forma de sentir, de mirar, de escuchar...

García Abril sigue interesado en descubrir, en conocer, en profundizar...; todo lo que le pueda suministrar información para forjar su personalidad. Y así se acerca a Honnegger, a Hindemith, a Bartók, a Stravinsky, al Grupo de los Seis, a Poulenc, y a los españoles. Como ya hemos comentado, a García Abril le ha interesado siempre la música española, siendo para él muy importante descubrir a Oscar Esplá, a Montsalvage, al grupo de la República, a Guridi, a Mompou... Respecto de este compositor, que ya había descubierto en Valencia, le ocurre una anécdota muy significativa en Siena. Presenciando, en calidad de oyente, una de las clases de Sajarov, se presenta una coreografía formada por bailarines italianos y rusos cuya música sorprendía y fascinaba a García Abril. Cuando éste se interesó en saber su autoría, le respondieron que era de un músico español llamado Mompou. Esto le reafirmó más en la idea de todo lo que debía conocer y profundizar sobre la música universal en general, y la española en particular.

En esta época de Siena surgen dos composiciones: *Sonata de Siena*, violín y piano, 1954-55 y *Cantata de Siena*¹⁰⁶, coro y orquesta, 1955.

La *Cantata de Siena* obtuvo el primer premio de composición en el concurso internacional de esta especialidad que organizó ese año la Academia Chigiana de Siena cuya temática era la creación del himno de la citada Academia. La letra del himno tuvo como autores al propio García Abril y a Joaquín Achúcarro, presente también aquél verano en el curso. Esta letra se basaba en el lema de la Academia: *Micat in vértice*.

¹⁰⁶ Está fuera de catálogo.

Respecto de la *Sonata de Siena* decimos que, aunque compuesta entre los cursos 54-55, fue revisada en 1998¹⁰⁷ y editada recientemente. Por esta razón, y por los valores intrínsecos de la propia obra, pasaremos a un análisis detallado de la misma.

Otras composiciones de estos años son las siguientes: *Danza aragonesa*¹⁰⁸, piano, 1955; *Mañanicas de mayo*¹⁰⁹, soprano y piano, 1955; *Marinera*¹¹⁰, soprano y piano, 1955 y *Colección de canciones infantiles*, soprano y piano, 1956. Esta última obra, por estar editada y por su relevancia intrínseca, será analizada detalladamente.

Queremos además resaltar que es también en esta época, concretamente en 1955, cuando García Abril recibe sus dos primeros homenajes –el primero en Valencia y el segundo en Teruel-, dedicándole al homenajeado extensos conciertos monográficos¹¹¹.

IV.5. Voz, piano y música de cámara en el primer período compositivo de Antón García Abril (1946-1956)

Antón García Abril es un compositor muy activo. Desde **1946** –fecha de su primera composición a la edad de **13 años**- hasta noviembre de **2005** –fecha, hasta el momento, de su última composición a los **72 años**- contabilizamos **150 obras** -pertenecientes a todos los estilos, géneros y agrupaciones y, muchas de ellas, formando parte de grandes ciclos- que configuran uno de los catálogos más completos y exuberantes de la actual creación española. (Excluimos toda la música incidental por no ser cometido de nuestro estudio). Como curiosidades a reseñar exponemos que **61 obras son vocales** y **89 instrumentales** encontrando que el **piano**, la **voz** y la **orquesta**, respectivamente, son los instrumentos con más presencia en su corpus -68, 61 y 56 obras donde el piano, la voz y la orquesta, respectivamente, hacen acto de presencia-. De estas **150** composiciones **30** están fuera de catálogo, por lo que contabilizamos editadas **120**. A lo largo de este trabajo de investigación hemos revisado y comentado la totalidad de su corpus -**150 obras**- analizando, en profundidad, **34**. Estos datos manifiestan la cantidad y riqueza compositiva en la producción de un músico, y la consiguiente necesidad de la compañía de la creación desde sus primeros años hasta la actualidad más inmediata.

Ventiséis son los títulos que aporta García Abril entre los años **1946 y 1956**. La música de cámara, el piano y la voz son los tres núcleos fundamentales de la producción de estos años en los que el compositor probaba campos, rotulaba senderos y, sobretodo, experimentaba en la búsqueda de un lenguaje propio.

Son **26** obras realizadas, en la década 1946 a 1956, que agrupamos en los siguientes géneros: **Voz y piano: 7 obras:** *Canto a la madre*, 1946; *Arrójome las naranjitas*, 1951; *La zagala alegre*, 1952; *Tres villancicos*, 1953; *Mañanitas de mayo*, 1955; *Marinera*, 1955; *Colección de canciones infantiles*, 1956. **Coro: 2 obras:** *Hojarasca*,

¹⁰⁷ En esta revisión, y recuperación posterior, tuvo definitiva importancia la insistencia del violinista Agustín León Lara.

¹⁰⁸ Fue estrenada el 13 de abril de 1955 en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid, por el propio compositor. Está fuera de catálogo.

¹⁰⁹ Fue estrenada el 21 de diciembre de 1955 en el Ateneo Mercantil de Valencia siendo sus intérpretes Emilia Muñoz, voz, y Eduardo López-Chávarri Andújar, piano. Fuera de catálogo.

¹¹⁰ Fue estrenada el 21 de diciembre de 1955 en el Ateneo Mercantil de Valencia siendo sus intérpretes Emilia Muñoz, voz, y Eduardo López-Chávarri Andújar, piano.

¹¹¹ El primero de ellos fue el 21 de diciembre de 1955 en el Ateneo Mercantil de Valencia. Participaron la soprano y profesora del conservatorio valenciano Emilia Muñoz, el concertino de la Orquesta Sinfónica de Valencia José Moret y el pianista, compañero y amigo, Eduardo López-Chávarri Andújar y la Orquesta de Cámara Ferroviaria dirigida por Daniel Albir. También hay que resaltar la participación del propio homenajeado interpretando al piano obras en primicia. Este concierto-homenaje fue a instancias de *Juventudes Musicales* de Valencia. El segundo homenaje, consistente también en un concierto monográfico, se celebra en Teruel, el 25 de diciembre de 1955, en el Teatro Victoria participando, de nuevo, Emilia Muñoz, José Moret y el propio compositor.

1950; *Himno “La vaquilla”*, 1950. **Cantata: 1 obra:** *Cantata a Siena*, 1955. **Piano: 10 obras:** *Angelines*, 1947; *Fantasías sobre los cuadros de una exposición*, 1949; *Mis primeros bocetos*, 1950; *Dos piezas breves*, 1953; *Nana-Pastorela*, 1953; *Autógrafos*, 1954; *Religiosa*, 1954; *Sonatina*, 1954; *Tres preludios*, 1954; *Danza aragonesa*, 1955. **Piano y orquesta: 1 obra:** *Dos danzas concertantes*, 1954. **Cámara: 4 obras:** *Capricho para violín y piano*, 1952; *Española*, dos pianos, 1954; *Quinteto con piano*, 1954; *Sonata de Siena*, violín y piano, 1954-1955. **Violín: 1 obra:** *Romanza*, 1954.

De toda esta relación, anteriormente descrita, hemos seleccionado **3 obras** para un análisis detallado no sólo por parecernos las más representativas, sino porque son las que están editadas. Las veintitrés restantes están descatalogadas. Esta tres obras las analizaremos por orden cronológico y son las siguientes: *Sonatina*, para piano, 1954; *Sonata de Siena*, para violín y piano, 1954-1955; *Colección de canciones infantiles*, para voz y piano, 1956.

IV.5.1. *Sonatina*, 1954

*Sonatina*¹¹², 1954, para piano. Primera composición publicada¹¹³ y compuesta justo antes de comenzar sus viajes a Siena –veranos de 1954, 55 y 56-.

Son los primeros años de García Abril en Madrid, tiene 21 años y ya ha tomado la decisión de dedicarse a la composición -aunque con vocación y talento de pianista-. Recordamos que García Abril llega a Madrid en 1952, a los 19 años, para continuar su formación iniciando sus estudios de Composición en el Conservatorio Superior de Música de esta ciudad. Años de aprendizaje y juventud que simultanea con la enseñanza en el Instituto Ramiro de Maeztu.

Sonatina tiene una estructura tripartita, como si de forma *sonata* se tratase, aunque García Abril, como otros compositores de su tiempo, se intenta apartar del término *sonata* por respeto a las formas tradicionales –hará lo mismo con la denominación de *sinfonía* que la omitirá utilizando la palabra *concierto*-. “Pero, quizá después de las treinta y dos *sonatas* de Beethoven, parece que da una cierta preocupación o respeto el denominar a una obra como tal”, nos comenta García Abril. No obstante, con su *Sonatina*, el compositor tiene también la intención de alejarse de las connotaciones que la estructura formal de la sonata impone: “y es que la sonatina abre un poco el campo a la libertad y al no compromiso”, continúa García Abril.

Obra que refleja equilibrio por sus buenas proporciones. Está estructurada en los tres tradicionales movimientos -*Allegretto*, *Arieta* y *Finale*- aunque, insistimos, su desarrollo poco tiene que ver con el tradicional seguimiento tonal de una obra clásica denominada *sonata*. Podemos decir que esta composición parte del concepto neoclásico que puso de moda Stravinsky en las primeras décadas del siglo XX –testigo recogido por muchos compositores incluidos algunos españoles; un ejemplo claro fue Ernesto Halffter-. Partía de la vuelta a la pequeña forma como contraposición de la amplitud de las dimensiones de las partituras malherianas. El estudio de las reglas clásicas desde Bach a Haydn fue obligatorio, sin olvidar la inclusión de las escuelas italianas –veneciana y napolitana-. Esta composición es un buen ejemplo de cómo García Abril, no por obligación sino por convicción y devoción y siempre desde su óptica, realiza incursiones en esta tendencia.

¹¹² El 13 de abril de 1955 fue estrenada, por el propio compositor, en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid –concierto organizado por el “Recital Círculo Nobiliario” del mencionado Instituto. El 3 de febrero de 1992 fue la obra seleccionada para representar la producción musical del compositor en el concierto que el consorcio de “Madrid Capital Europea de la Cultura” dedicó al “Grupo Nueva Música” –dicho concierto se celebró, dentro del Ciclo “Madrid, Villa y Corte”, en el Museo del Prado de Madrid.

¹¹³ Dedicada al compañero y amigo el pianista Esteban Sánchez.

El primer movimiento -*Allegretto*-, sin aristas ni sobresaltos y relativamente sencillo, está bien estructurado. Las ideas temáticas sirven para darle coherencia. La mezcla de sonido y ritmo español, junto con el espíritu neoclásico, produce efectos originales y enriquecedores. Está estructurado en forma tripartita donde encontramos hemíolas constantes o, más concretamente, el ritmo de guajira (mezcla de ritmo binario y ternario; aquí 6/8 pero, a veces, con espíritu de 3/4; ritmo de ida y vuelta nacido en Cuba y absorbido por el flamenco). Se encuentra alrededor de La, con la presencia del juego modal y tonal –aporte que comenzará a ser habitual en el lenguaje garciabriliano-. Aquí el trabajo modal es utilizado por García Abril no como identidad nacional, sino como lenguaje modernista y universal combinado con los procedimientos tonales tradicionales –recordemos su influencia bartokiana la cual tenía, también, el concepto universal de lo modal así como la utilización del mismo como señal identitaria-.

El segundo movimiento -*Arieta*- ofrece una visión de serenidad bienvenida. Pequeño en dimensiones, pero grande en la inspiración del contenido. Está dividido en tres secciones (A, B y A'-*Coda*) bajo la tonalidad de DoM -también podemos decir que está en el modo griego, jónico-. (La última sección es muy breve y la denominamos A'-*Coda*, porque tiene espíritu *Coda* desde su comienzo).

El tercer movimiento -*Finale*-, con un espíritu compositivo de Scarlatti o del Padre Soler vestido de francés de principios de siglo XX, está asimismo basado en una escala de tiempo lógica para ser el final de esta Sonatina. De estilo clásico con carácter ligero y dinámico y espíritu optimista, la *coda* es un claro ejemplo de la intención de homenajear a este estilo de sonatinas.

SONATINA, 1954, para piano

I. Allegretto.

Se divide en tres grandes secciones:

A, sección expositiva, (cc. 1-41)

B, sección de desarrollo, (cc. 42-74)

A', sección reexpositiva, (desde c. 74 hasta Fin)

A, sección expositiva, (cc. 1-42)

(cc. 1-9) Frase de ocho compases dividida en dos semifrases de cuatro. La mano derecha lleva la línea principal que canta una melodía donde los trinos de los compases 2 y 6 imprimen un marcado carácter español; mientras, la mano izquierda, aporta el material armónico -La Eolio en todo este primer movimiento- en forma de acordes triada desplegados a distancia de décima. El sabor español también es debido, en esta

primera frase, al ritmo de guajira que encontramos en los pares de compases 2-3 y 6-7, es decir, la alternancia en la mano derecha de dos partes ternarias por tres partes binarias. Las dos semifrases se articulan en modo pregunta- respuesta.



(cc. 9-21) Después del carácter más bien tranquilo de la frase inicial surgen, ahora, dos compases más vehementes, con una línea descendente que utiliza, en su figuración, la célula presentada en el compás 5 (corchea-dos semicorcheas-corchea) que se repite para dar la opción al intérprete de crear la ilusión de un eco musical (*f-p*). A continuación, vuelve otra vez la intimidad en los cuatro compases siguientes que utilizan, de nuevo, la figuración descrita, pero sin una direccionalidad tan clara dejándonos, en el compás 17, en una semicadencia del tono-modo principal, La. Los siguientes cuatro compases son una repetición, a modo de resolución, de los cc. 6-9.



(cc. 22-34) La mano izquierda cambia de figuración -de seis corcheas a dos negras con puntillo-, lo que ralentiza el fluido musical en este fragmento en el que nos movemos entre el *pianissimo*, de los dos primeros compases, y el *fortissimo*, del 9/8 y el 12/8. Se trata de una sección no tan brillante y colorista como la anterior, sino más reposada y destinada a separar las dos partes temáticas de A. La figuración, dos semicorcheas-corchea-corchea, que no es más que una evolución de la anteriormente

descrita, encuentra gran desarrollo en estos compases, tanto en los compases reposados - donde aparece sólo en la mano derecha-, como en los más rítmicos en ambas manos, donde se puede interpretar como un símbolo o imagen cercana al taconeo o, tal como está escrito, al rasgueado de una guitarra española.



Los cc. 31-34 componen una especie de cadencia libre, cercana a la conocida cadencia Frigia o española, aunque bastante desfigurada. Sobreentendemos La, aunque no aparece; SolM lo encontramos en la triada invertida del acorde sin tener en cuenta la disonancia de color del bajo de la mano izquierda en la tercera parte del c. 30; continúa con FaM en el siguiente pulso, y la misma situación de Mi, sin tercera, en los cc. 33 y 34.



(cc. 34-42) Recuperación de la frase inicial de ocho compases, pero rearmonizada en su primera mitad con un efectivo círculo de quintas diatónico y rematada, en la segunda, con un carácter cadencial más marcado apoyado por la aparición de una tercera línea en los últimos tres compases de la mano derecha.

B, sección de desarrollo, (cc. 43-74)

(cc. 43-50) Nueva frase de ocho compases dividida en dos mitades de cuatro y separadas por un calderón. La textura sigue siendo la misma asistiendo, ahora, a la aparición de una nueva figura rítmica (corchea con puntillo-semicolon-corchea ligada a corchea, c. 47) que tendrá cierto protagonismo en esta sección central. Es destacable el contraste dinámico existente entre ambas semifrases remarcado por el hecho de encontrarse en una tesitura superior la segunda desde la cual efectúa un descenso.



(cc. 50-63) Aprovechando la figura rítmica con la que termina el c. 49, la música efectúa un acusado cambio de textura con corcheas acentuadas, y *non legato*,

acompañadas de rápidos movimientos escalísticos ascendentes en la mano izquierda. La compresión rítmica aparecida en el c. 53 hace aumentar, definitivamente, la tensión musical haciendo entrada en escena elementos de carácter más marcado como son acentos en partes débiles (cc. 55-56), cambios a una acentuación binaria (cc. 57, 59, 61 y 62) y la imitación guitarrística que ya conocimos en la parte central de A. Los cc. 61 y 62 son los encargados de deshacer toda esta tensión mediante la repetición de carácter semicadencial de la dominante del tono principal, Mi.



(cc. 64-74) Repetición por partida doble de la primera semifrase de esta segunda sección, primero en un registro más agudo y una dinámica en *pianissimo*, además de añadirle carácter autoconclusivo -finaliza en La- y, después, en la misma situación que la original, pero esta vez dejando paso a un elemento nuevo y de gran movimiento que insiste sobre Mi con un vertiginoso ascenso en fusas y un marcado descenso en corcheas acentuadas coloreadas con las disonancias de Fa, el sonido que mejor propicia la vuelta a la exposición en este mundo de La Eolio.



A', sección reexpositiva, (desde c. 74 hasta Fin)

Repetición literal de A salvo en la elisión de la primera semifrase de cuatro compases.

II. Arieta

Se divide en tres grandes secciones:

A, sección expositiva, (cc. 1-22)

B, sección de desarrollo, (cc. 23-33)

A`-Coda, sección reexpositiva-final, (cc. 34-40)

A, sección expositiva, (cc. 1-22)

(cc. 1-4) Frase de cuatro compases de carácter lírico y melancólico y con una agógica más reposada que la del *Allegretto*. La textura es muy polifónica: cinco voces como norma general, dos en la mano derecha -de las cuales la superior es la línea melódica-cantábile- y tres en la izquierda, que se encarga de la parte armónica con acordes ubicados en ámbito de décima, lo cual nos recuerda también al acompañamiento del primer movimiento. El centro armónico es Do, pero no podemos hablar de DoM ya que no encontramos las típicas relaciones tonales entre tónica, subdominante y dominante por lo que se trata de un Do modal o Do jónico. La frase efectúa un descenso en los tres primeros compases -con un descenso y ascenso parciales por cada compás- que contrarresta en el cuarto, donde la misma figura de octava arpegiada pasando por la quinta, utilizada en las partes primera y tercera de los compases anteriores, sirve para desplazar, de nuevo, la línea al punto de partida, ahora mediante un ascenso escalonado y comprimido.



(cc. 5-12) Repetición variada de los tres primeros compases en cuanto a que la línea principal efectúa algunos cambios de figuración y tesitura en la cuarta parte de los cc. 5 y 6 -llegando a registros más agudos-. En el c. 8 caemos en el ámbito de La Eolio, que no Lam, encontrando una analogía entre el enlace Mim7 (última parte del compás 7)-Lam, con lo que en un contexto tonal denominaríamos tonalización o dominante secundaria.



El Sol# de la línea del tenor en el c. 9, por lo tanto, respondería más a un floreo del La que a una sensible propiamente dicha. Por lo demás, encontramos entre los cc. 8 y 12 una frase muy similar a la de los primeros cuatro compases en cuanto a su estructuración contrapuntística y su direccionalidad, pues se produce un descenso en los tres primeros compases compensado en los dos últimos por un ascenso, esta vez mucho más progresivo, que nos deja en una semicadencia sobre la dominante -Sol 7- del modo principal.

(cc. 13-22) Nueva repetición-variación de los tres primeros compases. En esta ocasión se alarga el tercero con otros dos grupos más de cuatro semicorcheas que nos dirigen a un nuevo desarrollo de todo el material utilizado hasta ahora. Se trata, ahora sí, de una tonicalización, en el c. 18, de Rem -precedido de su dominante en el compás anterior- contestada en los mismos términos en el tono-modo principal en los siguientes dos compases. A continuación aparece la dominante de La durante dos compases, lo cual nos deja en suspenso –semicadencia- a la espera de una nueva tonicalización.

B, sección de desarrollo, (cc. 23-33)

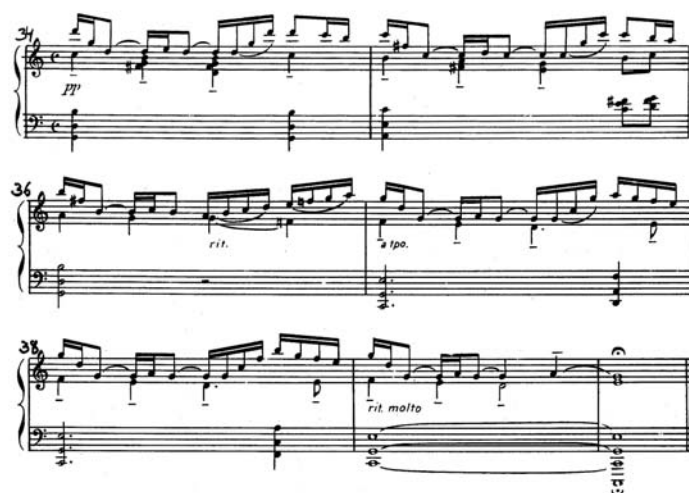
Sección central protagonizada por cambios de carácter, densidad, velocidad y textura que provocan un fuerte contraste con las otras dos grandes secciones. Es de destacar la importancia del ritmo efectuado por la mano izquierda (corchea-dos semicorcheas-corchea-dos semicorcheas-dos corcheas), sobretodo por el hecho de estar escrito en forma de acordes, ya que otorga al conjunto un carácter más rítmico que nos devuelve el sabor español del *Allegretto* inicial.



Armónicamente distinguimos tres distintas semifrases: las dos primeras -de dos compases cada una- realizan la conjunción dominante-tónica entre Sol7 y Do, y Do7 y Fa, siendo el compás de resolución más reposado que el de tensión, con más voces en juego. A partir del compás 27 sólo se utiliza el compás de tensión que nos traslada, mediante el círculo de quintas, desde Mi hasta Re pasando por La. El compás de Re7, de máxima tensión y dificultad interpretativa, se repite de nuevo y es, en este tono, donde se va a producir la semicadencia que nos conducirá hasta la reexposición. Las semicorcheas de la mano derecha, que no han cesado en ningún momento en esta sección central, vagan en solitario por el registro medio del teclado hasta enfocar el último ascenso de los cc. 32 y 33.

A`-Coda, sección reexpositiva-final, (cc. 34-40)

La reexposición, en un primer momento, se produce en el tono de SolM –ya que es en Re7 donde acaba la sección anterior- y lo hace sin diferencias considerables con lo presentado en los primeros compases de esta *Arieta*, salvo que la tesitura es bastante más elevada y la música, por tanto, más inspiradora y emocionada. El c. 36 tiene función de nueva semicadencia, ahora sobre el tono principal, en el que revivimos, por última vez, la melodía original con cada una de las variaciones encontradas cada vez que se reexponía en la primera sección (cc. 5 y 13) sobre la pedal de tónica. Las efectistas cadencias plagales, con los grados II y IV, en los cc. 37 y 38, son lo más destacable de este inspirado final.



III. Finale.

Se divide en siete grandes secciones:

Sección A (cc. 1-32)

Sección B (cc. 33-54)

Sección A + B (cc. 55-76)

Sección B1 (cc. 77-104)

Sección A + B' (cc. 105-126)

Sección B2 (cc. 127-162)

Sección A` (cc. 163-214)

Sección A (cc. 1-32)

En una escala natural y en el atípico compás de 3/4 -mano izquierda- + 6/8 -mano derecha-, cuyas dificultades de acentuación se hacen patentes a lo largo de todo el movimiento, encontramos rápidos giros de séptima arpegiados en la mano derecha y escalas en la izquierda que dan como resultado un todo enérgico que se opone al intimismo del movimiento anterior. Asimismo podemos diferenciar tres frases en esta primera sección que tienen en común los cuatro primeros compases del movimiento, los cuales no consisten más que en la alternancia de arpegios y escala descendente en la mano derecha.

La primera frase (cc. 1-10) utiliza un elemento de octillo de corcheas ascendentes en la mano izquierda que otorga más velocidad a la música de la que ya tiene.



En el c. 9 la música se comprime y el octillo se repite una segunda por encima para acabar por transmitirse también a la mano derecha en el vertiginoso grupo de diez del c. 10.

La segunda frase (cc. 15-24), mediante un ascenso con arpeggios en los cc. 15 y 16, transporta los cuatro compases iniciales una quinta por encima para luego descender a la altura inicial combinando los dos elementos, arpeggios para ascender y escalas para descender.



La tercera y última frase (cc. 25-32) utiliza también la combinación del arpeggio (Si-Mi-La) y la cabeza de la escala (Sol-Fa-Mi) como elemento repetitivo para crear tensión, quedándose al final sólo con el arpeggio. Con la repetida aparición de éste, combinada con los acentos del 3/4 en la mano izquierda, la música alcanza su primer climax en este tercer movimiento.

Sección B (cc. 33-54)

(cc. 33-40) Presentación del segundo material temático de este movimiento que se irá alternando con el presentado en A. Se trata de un tema más melódico y pausado, reducido a la mitad de tiempo que el anterior, y sin las alteraciones de acento antes descritas. En común encontramos la articulación cada dos compases, uno más relajado que el otro -dos pulsos de negra+corchea contra doce semicorcheas-, y en la mano izquierda aparece un acompañamiento muy parecido al del *Allegretto* inicial de la obra.



El modo en el que están escritos los cuatro primeros compases es de La Mixolidio, mientras que en los cuatro últimos -en forma de eco: dos compases en *f* y dos en *pp*-

encontramos un diseño de arpeggios más rápido que el presentado hasta ahora y expuesto en los acordes de Fa7 y Mi7.



Del c. 41 al c. 44 repetición del tema B en Fa# Mixolidio.

(cc. 45-54) Nueva exposición de este segundo tema articulado en dos mitades de cuatro compases cada uno que siguen una línea ascendente en su dinámica.



Armónicamente nos encontramos, en los primeros cuatro compases, en un Re Mixolidio que pasa a convertirse en el acorde de La7 con novena durante el resto del fragmento. Sobre estas notas la mano derecha queda en solitario los dos últimos compases ejecutando el crescendo que nos conducirá a la primera sección reexpositiva.

Sección A + B (cc. 55-76)

(cc. 55-69) Sección de unión de ambos temas que en un primer momento parece una reexposición de A. En realidad, en la mano derecha alternan, cada dos compases, los dos temas mientras que el material de A lo encontramos primero en una mano y luego en la otra lográndose, de esta forma, nuevos registros de color y más dificultad en la tarea interpretativa.



Es difícil precisar un centro tonal, pero atendiendo a los bajos de la mano izquierda se trataría de un Mi Dórico. Los cc. 67-69 presentan un diseño escalístico de descenso-

ascenso sobre séptimas y por tanto, disonancias, las cuales, aparecen a lo largo de todo el movimiento.

(cc. 70-76) La función de las anteriores escalas es la de transportarnos a otro centro tonal, el de Si Dórico, en el que se repite la música de los cc. 63-66, aquellos en los que la presencia del tema A, alternado en ambas manos, se realizaba con un sólo compás de diferencia y no dos produciéndose, así, una compresión rítmica mientras que *B* se reduce a un simple trino en el primer pulso del compás o incluso a dos -c. 73-. La forma de unir este fragmento con el siguiente vuelve a ser la del empleo de escalas, en este caso descendentes, pero con quintas entre ambas manos y no con séptimas como anteriormente.



Sección B1 (cc. 77-104)

(cc. 77-90) Primera reexposición del tema *B*, ahora en Mib –Mixolidio- y en una dinámica *forte*. El acompañamiento de la mano izquierda, que en *B* nos recordaba al aparecido en el *Allegretto* inicial, es sustituido, ahora, por negras acentuadas que imprimen carácter a esta revisión del segundo tema. Los La becuadros, que aparecen en la mano izquierda, lo hacen al mismo tiempo que Sib en la derecha, y no por ningún motivo de modulación, dando como resultado las disonancias tan características de este tercer movimiento. Otra de estas disonancias es la que precede a la escala iniciada en el compás 87, la cual nos conduce a una nueva reexposición de *B*.



(cc. 91-104) Este fragmento comienza con una delicada versión de *B* en *pianissimo* y una tesitura más aguda de lo normal. El primer compás nos hace pensar que seguimos en Mib Mixolidio, pero al analizar el segundo nos damos cuenta que la mano derecha modula y realiza el mismo dibujo del *B* original, en La Mixolidio. Por su parte, la izquierda está construida, en realidad, sobre una escala pentatónica de Solb (Solb-Lab-Sib-Reb-Mib).



A continuación, y volviendo a emplear contrastes como recurso formal, encontramos otra enérgica versión de *B* en Mi frigio en la que las apariciones del Sol#, en el recuperado diseño en arpeggio de décima de la mano izquierda, se debe de nuevo al color resultante en sus choques con los La y Sol de la mano derecha. Esta versión también tiene en común con el *B* original la utilización del 6/8 a mitad de tiempo y no 3/4 como en el c. 77.



En el c. 97 encontramos una amalgama de *B*, en el primer pulso, y *A*, en el segundo, con los acompañamientos correspondientes perfectamente definidos. A partir de los cc. 99-100, *A* va ganando terreno al repetirse durante tres pulsos seguidos con los arpeggios de séptima en sentido tanto ascendente como descendente. Estos cuatro últimos compases, en los que se conjugan ambos temas, se repiten de nuevo sirviendo como prelude a una nueva revisión de *A*.

Sección A + B' (cc. 105-126)

Repetición exacta, en número de compases y material, de *A1*, sólo cambia el centro tonal: de Mi Dórico, en los primeros quince compases, pasamos a Si Dórico y de éste, en los últimos siete, cambiamos a Fa# Dórico.



Sección B2 (cc. 127-162)

(cc. 127-138) Revisión en Sib Dórico y una dinámica *piano* que va aumentando poco a poco de los cc. 77-84. Con el material del segundo compás de *B*, el de mayor movimiento, la mano derecha nos conduce, desde el c. 135 y mediante escalas ascendentes, a un incremento de la tensión en la siguiente versión de *B*.



(cc. 139-146) Repetición del fragmento anterior en el que, mientras la mano izquierda está escrita en Do natural, la derecha lo está en un modo de Do que no se corresponde con ninguno de los ya conocidos. Si atendemos al Fab del c. 144, el modo sería Do-Reb-Mib-Fab-Sol-La-Sib-Do, con una tercera menor entre los grados IV y V;

pero si tenemos en cuenta el Fa del c. 146, el modo pasaría a tener cuatro tonos seguidos entre los tonos II y VI. A pesar de los contrastes dinámicos entre los cc. 139-140 y 141-142, se trata de una revisión en *fortissimo* de este material, lo que provoca que la música llegue a unos niveles de tensión muy elevados. Las escalas, al final del fragmento, vuelven a conducirnos, como si de una escalera se tratara, al siguiente peldaño del clímax de este tercer movimiento.

(cc. 147-162) Cenit de este *Finale* en el que asistimos a una nueva unión de los materiales de A y B a partir del compás 149. Antes de esto, la figura rítmica característica del tema B, negra-corchea, se comprime en apoyaturas de dos corcheas, lo cual provoca una nueva alternancia de acentuación -6/8, en el c. 147, y 3/4, en el 148- que contribuye al clima enérgico y nervioso del pasaje. Asimismo, el hecho de aparecer tres voces en estas apoyaturas con el objetivo de crear disonancias de sabor español, ya que recuerdan al canto jondo -c. 147, Do#, Sib+Do-, no hace sino acrecentar este aspecto. La mano izquierda recupera, ya desde el c. 145, el acompañamiento original de B en arpeggio de décima y armónicamente describe con él acordes perfectos mayores -Do, Sib, La-.



La aparición, en el segundo pulso del c. 149, de los arpeggios de séptima del tema A, en las dos manos, y la repetición de ambos materiales en dinámica *forte* supone la llegada al punto culminante de toda la obra con las apoyaturas de B acentuadas y los arpeggios de A disminuidos en semicorcheas. Se trata de un pasaje de máxima tensión, velocidad y carácter que resulta ciertamente efectista a la llegada, en el c. 153, de un silencio.



A continuación comienza el descenso, más o menos progresivo, de toda la tensión acumulada hasta aquí, con una repetición alterna de ambos materiales en *pianissimo* entre los cc. 154 y 157 y, tras un nuevo silencio, con sólo el material de A como lejana resonancia de todo lo anterior -c. 159-.



Tras otro compás de silencio reanudamos el carácter del que ha hecho gala todo este movimiento con unos solitarios pero marcados arpeggios de séptima que, describiendo una escala natural ascendente, nos conducen a la última reexposición.

Sección A` (cc. 163-214)

(cc. 163-194) Reexposición literal de A.

(cc. 195-204) –*Coda*–: *Coda* enérgica en LaM en la que el arpeggio de séptima se convierte en arpeggio de octava y la mano izquierda adopta un acompañamiento parecido al de la *Sección B1*. La dinámica comienza en *piano* para ir aumentando progresivamente, sobretudo, en los repetitivos seis últimos compases en los que destacan los agudos La y Si a modo de campanas en un contexto alegre, el de LaM, lo cual suaviza este final con respecto al carácter grave y disonante del movimiento.



IV.5.2. Sonata de Siena, 1954-1955

Sonata de Siena, para violín y piano, 1954-1955¹¹⁴, la segunda obra catalogada del corpus compositivo garciabriliano, aunque durante muchos años –hasta 1998– estuvo descatalogada. Esta composición debe su recuperación a la insistencia del violinista Agustín León Ara que, ante su interés por interpretar una obra de García Abril en un concierto programado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde serían interpretadas creaciones de todos los académicos, convence al compositor para la revisión de la mencionada sonata y su posterior catalogación.

Cuando García Abril tan solo contaba 21 años inicia su primera etapa de formación en el exterior, en Italia, concretamente en Siena. Son los veranos de los años 54, 55 y 56 cuando asiste a los cursos de verano que organizaba la *Accademia Chigiana*. Y fue durante los dos primeros cursos mencionados (54-55) cuando compone la sonata para violín y piano cuyo título hace mención a una ciudad que, desde entonces, iba a convertirse en un referente formativo, musical y culturalmente hablando, del joven compositor.

Sonata de Siena es una obra de juventud en su cronología y joven en su audición. Joven no porque tenga algún tipo de carencia en su planteamiento compositivo –todo lo contrario–, sino por las muestras de brillantez y efectismo demostrado en esta partitura relacionado, sin duda, con la época de entusiasmo desbordado que el compositor estaba

¹¹⁴ Su estreno tuvo lugar en Siena –Italia–, en el verano de 1955, en el Salón de Actos de la *Accademia Chigiana* de la mencionada ciudad siendo sus intérpretes el violinista José Moret y el pianista Eduardo López-Chávarri Andújar. El 21 de diciembre del mismo año –1955– fue su estreno en España en el Ateneo Mercantil de Valencia, por los mismos intérpretes anteriormente mencionados.

viviendo en esos momentos: completar y profundizar en una formación integral, y la oportunidad de acercamiento a la música, a la composición y a la vida a través de otra cultura y de un mundo que todavía estaba por descubrir.

Su estructura, debido a la intención no estricta del planteamiento, se aproxima más al concepto de una *Sonatina*. *Allegro*, *Adagio* y *Andante-Allegro ostinato* son los movimientos que la configuran. La inspiración de lo cantáble, a través de ostinatos y de células rítmicas y melódicas, es protagonista en el primer tempo *Allegro*. La aumentación y disminución de las mismas con el trabajo de la politonalidad, de la modalidad, de los cánones, de los procesos repetitivos... dan como resultado la libertad compositiva en la audición de todo un camino previamente estructurado y perfectamente planteado. Lucimiento interpretativo en donde se muestra a un compositor-pianista que toca las obras que compone conociendo en profundidad los instrumentos para los que escribe. Trabajo celular generador de todo, pero creando novedad en cada tratamiento, en cada variación, en cada desarrollo... El lirismo garciabriliano se muestra en toda su dimensión en el segundo tempo *Adagio*. A través de un trabajo celular ampliado consigue, desde la esencia, hacer grande la creación de su contenido. El peso de lo cantáble está en manos del violín, con la exquisitez de los contratemas y ostinatos del piano que dibujan un diálogo escondido y sutil. El reposo y la lentitud en su escucha son logrados a través del trabajo armónico de la interválica que nos pasean, sin ansiedad, por diferentes centros tonales y modales. Diferentes planteamientos armónicos y temáticos con el carácter más rítmico están presentes en el último tempo de esta sonata, *Andante-Allegro-ostinato*. Tempo brillante y efectista donde el ostinato le otorga el carácter de la tensión y del crecimiento formal. El trabajo de la politonalidad, de la modalidad, de lo acórdico, de lo celular, de lo repetitivo, de los cambios de acentuación, de la fusión de las variaciones métricas, del paseo por diferentes agógicas en un solo impulso... están presentes en el tempo que concluye esta composición.

Bártok, Stravinsky, Hindemith, Prokofiev..., todo está presente. Pero el eclecticismo del conocimiento y de la búsqueda, que son protagonistas en esta sonata para violín y piano, *Sonata de Siena*, no pueden ocultar la personalidad de García Abril, un joven compositor con la necesidad y el espíritu de encontrar y definir un lenguaje que ya está con él desde sus comienzos. Él lo intuye, pero continúa con alegría esa búsqueda a través de la formación y la experimentación que pronto reafirmarán su pensamiento.

***SONATA DE SIENA*, para violín y piano, 1954-1955**

Está configurada en tres movimientos:

Allegro

Adagio

Andante

Allegro

Podemos estructurarlo de la forma siguiente:

Sección A (cc. 1-69)

Sección B (cc. 70-118)

Sección A' (cc. 119-156)

Sección B' (cc.157-179)

Sección A'' (cc. 180-203)

Sección A (cc. 1-69)

Está dividido en dos partes. En la *primera parte* (cc. 1-40) comienza el piano con un ostinato politonal en las dos manos; la fórmula abarca los dos primeros compases hasta el c.12. Estamos bajo el centro tonal Do, y está constituida de la siguiente manera: las dos manos ejecutan corcheas en 6/8, por movimiento contrario. En la mano izquierda, de abajo a arriba, realiza los acordes de: DoM, MiM, MibM y RebM, y en la derecha, de arriba abajo, utiliza acordes huecos, sin terceras para no definir el modo, bajo La, Sol, Lab y Sib. El violín interpreta una melodía descendente en negras con puntillo desde Sol a Re -distancia de cuarta justa- y de Do a Lab -distancia de tercera mayor-. Se vuelve a repetir la misma semifrase, pero en forma de variación.

The image shows a musical score for Violín and Piano. The Violín part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#), indicating D major. The Violín part starts with a descending melody of eighth notes with beams. The Piano part features a polytonal ostinato with eighth notes in both hands. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated in boxes.

Entre el c. 13 al c.16 continúa realizando el piano el ostinato, pero la armonía no es la misma, aunque conserva el mismo centro tonal. En la mano izquierda se construye DoM, Rem, Mim, FaM, SolM y Lam, y en la derecha están los acordes huecos La, Sol, Fa, Mi, Re y Do; el violín continúa realizando la melodía. Entre el c. 17 y el c. 20 el piano repite la armonía del ostinato, que anteriormente sólo ejecutaba la mano izquierda, y el violín interpreta otra variación, pero más rítmica. Entre los cc.21-28 hay un nexa que nos va a llevar de nuevo a la repetición exacta de los cc. 5-16; este nexa está formado bajo el centro tonal Do. El piano ejecuta, en la mano izquierda, cuartas descendentes desde el c. 22; la nota más grave va realizando la escala de Do, la mano

derecha colabora en un diálogo con el violín. En el c. 25 el violín retoma solo el protagonismo y el piano continúa acompañando, esta vez la mano izquierda no desciende en cuartas, sino por acordes y en saltos de tercera: SolM, Mim, DoM, Lam, FaM y Rem; las cuartas las ejecuta la mano derecha y ascendentemente. Como ya comentamos, anteriormente, desde el c. 29 al c. 40, hay una repetición del fragmento presentado del c. 5 al c. 16.

Desde el c. 41 al c. 69 –*segunda parte*- se presenta un *punte* que nos va a llevar al *tema B*. Este puente tiene *dos subpartes*: la primera desde c. 41 al c. 56 y la segunda desde el c. 57 al c. 69. La *primera subparte* está también dividida en dos fragmentos (cc. 41-48 y cc. 49-56). Son muy parecidos, pero están en diferentes centros tonales. El primer fragmento está bajo el centro tonal de Mib; el violín va ejecutando unos arabescos, y el piano tiene unas voces interiores que se van imitando, primero la presenta la mano izquierda en la segunda, tercera y cuarta corcheas -Re, Si, Do- y lo repite la mano derecha. La mano izquierda también va ejecutando un ostinato con Mib, Solb y Sib, pero no suena al acorde de Mibm. Después, entre los cc. 45-48, el movimiento se vuelve más rápido, seguimos bajo el centro tonal de Mib, y nos lleva a la repetición del fragmento que hay entre c. 41 y c. 44, pero bajo el centro tonal de Fa.

The image displays a musical score for piano and violin. It is organized into three systems. The first system features a violin part with intricate arabesque patterns and a piano accompaniment where the left hand plays a steady ostinato of Mib, Solb, and Sib, while the right hand imitates vocal phrases (Re, Si, Do). The second system continues this texture with a faster tempo. The third system is marked 'Più mosso M. 84-88' and shows a shift in the piano accompaniment, with the left hand playing chords like LaM, SolM, and FaM, and the right hand playing Do#m, Re#m, and Mim, all with Fa# added. The violin part continues with trills over the notes Do#, Si, La, and Sol.

En el c. 57 comienza la *segunda subparte* del puente en el que el violín ejecuta unos arpeggios quebrados -falta la tercera de todos los acordes- en Do#, La, La# -aparece como Sib- y Fa#. El piano representa un acompañamiento en corcheas, pero con acordes grandes para crear un colchón armónico. El piano es el que nos indica el centro tonal en el que nos encontramos, Fa#. Llegamos a los cc. 65-69; en el c. 65 se da una armonía politonal. El piano en la mano izquierda representa LaM, SolM, FaM y al final Mim, mientras, que en la derecha, ejecuta Do#m, Re#m y Mim -con Fa#, añadido-. El violín ejecuta unos trinos sobre las notas graves, Do#, Si, La, Sol, coincidiendo con las notas

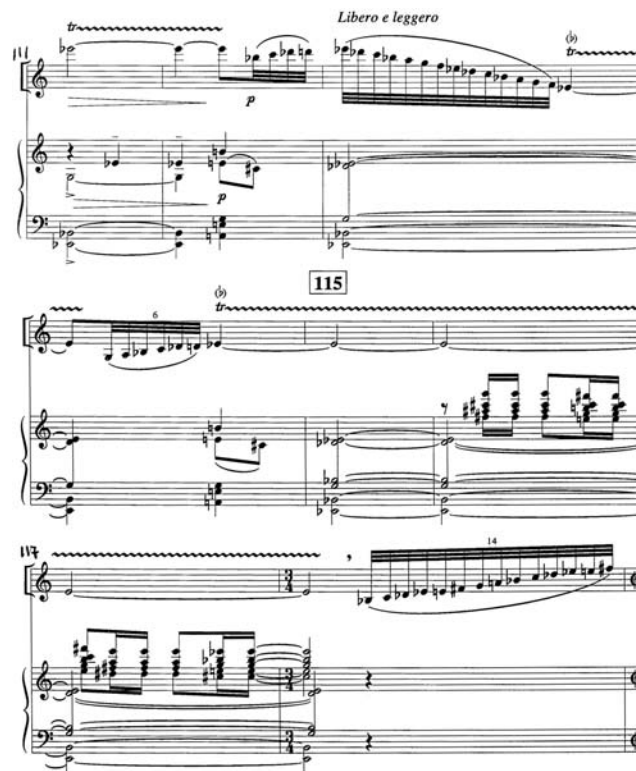
superiores de los acordes de la mano izquierda del piano. Y, finalmente, llegamos al c. 70, donde entramos en la *Tema B*.

Sección B (cc. 70-118)

El tema de esta sección, a diferencia del tema de la *Sección A*, es en compás de 2/4 en vez de 6/8. La línea melódica la protagoniza el violín comenzando con un tresillo y continuando con una corchea con puntillo y semicorchea, que proviene del tema de la *Sección A*. El tresillo está sacado del compás 6/8 y la corchea con puntillo de la variación que del tema de la *Sección A* realiza hace a partir del c. 9. Estamos bajo Mi Lidio hasta el c. 77.

The image shows a musical score for Section B, measures 70-75. The score is in 2/4 time, marked 'A tempo' with a metronome marking of 100-108. It features a violin part and a piano accompaniment. The piano part includes a 'Poco allarg.' section. The key signature is one sharp (F#). The violin part starts with a triplet of eighth notes, followed by a dotted eighth note and a sixteenth note. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The score is written for a violin and piano, with the piano part having a 'Poco allarg.' section. The key signature is one sharp (F#).

Del c. 78 hasta el c. 85 se presenta un canon entre el violín y la mano izquierda del piano. El violín comienza en Re# -c. 78- y el piano, una tercera mayor por debajo en Si -c. 79-. La mano derecha va realizando un relleno armónico en Si Mixolidio hasta llegar al c. 86 donde entran el Lab Mixolidio, que es el punto culminante y poco a poco, se va destensando -c. 97-. En el c. 90 cambia de centro tonal a La natural Mixolidio, repitiendo la fórmula de tresillo y corchea con puntillo y semicorchea, hasta que la música llega a una flexión creada por un calderón -c. 97-, y en el mismo compás entra el piano en Fa# Mixolidio. El violín aparece en el compás siguiente con una línea melódica formada por un gesto de cuarta descendente que realizó al comienzo del tema de la *Sección A* (cc.5 y 6) y que, ahora, está invertido y dentro de una misma parte -cuatro semicorcheas- desarrollándose hasta el c. 106. Desde el c. 107 hasta el c. 118 ejecuta una especie de cadencia acompañada por el piano indicándonos que este tema va a finalizar. La cadencia está formada por grupos cortos rápidos y ascendentes de escalas cromáticas unidas a trinos muy largos. Pasa por los siguientes centros tonales: en los cc. 105-106 está bajo Mib Mixolidio, cc.107-108 La Mixolidio, del c.109 hasta el c. 118 en Mib Mixolidio.



Sección A' (cc. 119-156)

Hemos acotado los cc. 119-156 como una reexposición del comienzo, principalmente, por la grafía que representa. Utiliza materiales similares a los aparecidos al comienzo de este movimiento, pero desarrollados. Aunque el carácter es diferente no se trata de volver a mostrar lo que ya se ha expuesto, sino de tratarlo de manera distinta. En todo este fragmento la mano izquierda en el piano está escrita como si estuviera en 12/8 permaneciendo todo el tiempo en un acompañamiento, sin embargo el violín y la mano derecha del piano interpretan un diálogo. El violín expone el gesto que se va a utilizar en dicho diálogo, el piano comienza en el c.120 (Lab, Sol, Fa Mib, Reb) y el violín contesta, en el c. 121, de la misma manera, hasta el c. 128.

En el c. 129 cambia: primero pregunta el violín (Reb, Do, Sib, Lab, Solb) y el piano contesta igual en el c. 130. Los centros tonales por los que pasa son Mib Mixolidio (cc. 119-126), Lab Mixolidio (cc. 128-135) y Reb Mixolidio (cc. 136-138).

En el c. 139 repite la misma fórmula que apareció en el c. 70 –tresillo, corchea con puntillo, semicorchea- y lo va a desarrollar porque nos va a llevar, de nuevo, al tema de la *Sección B*. Comienza en Mi Frigio y en los cc. 143 y 144 utiliza armonías politonales. En el piano, en la mano izquierda, aparece SolM y en la derecha Re#m -enarmónico de Mibm- y Mib con quinta aumentada -c.143- y en el c. 144 FaM en la mano izquierda, y en la derecha Fa#M y Do con la quinta aumentada. Entre los cc. 145 y 156 repite el mismo ostinato en la mano izquierda que en el comienzo del tema de la *Sección A*, pero bajo Mi Frigio, utiliza la escritura de corchea con puntillo y semicorchea superpuesta con la del tresillo; poco a poco se va creando más tensión hasta el c. 156.

150

Sección B' (cc.157-179)

El tema de esta sección es más breve que el anterior, está recortado, utiliza los fragmentos comprendidos entre los cc. 70-77 y cc. 98-113 añadiendo al último trino una escala en Reb Lidio dirigiéndonos, así, a la *Sección A''*.

Sección A'' (cc. 180-203)

Esta sección tiene carácter de *coda*. Comprobamos la utilización de un tempo más amplio, más dilatado, exponiendo el piano el ostinato del comienzo, bajo el centro tonal Do. El ostinato ahora va cambiando, primero es polimodal, exceptuando el acorde de DoM, los siguientes son: MiM y Mim, MibM y Mibm y RebM y Rebm (cc.180-184); después es politonal, pero sin terceras por lo que no queda tan recalcado ese efecto resultando menos disonante (cc.184-191), Do y La, Mi y Sol, Mib y Lab, Reb y Sib y, por último, desde el c. 192 hasta el final es politonal en toda su extensión; DoM y MiM, Mim y LabM, MibM y SolM, y RebM y FaM.

Adagio

Podemos estructurarlo de la forma siguiente:

Sección expositiva (cc. 1-26)

Sección de desarrollo (cc. 27-57)

Sección reexpositiva- coda (cc. 58-89)

Sección expositiva (cc. 1-26)

Nos encontramos bajo Labm. El piano comienza ejecutando unas corcheas a modo de colchón armónico hasta que entra el violín en el c. 2 con la línea melódica a modo de cantábile. Queremos hacer notar que la característica de esta línea melódica está en que se juega con los conceptos de aumentación celular en el inicio de las ideas que la componen –negras amplias- y con la disminución en la conclusión de las mismas –notas largas-. Comienza la primera idea o planteamiento (cc. 2-4) por negra, blanca con puntillo, dos corcheas, blanca con puntillo. La segunda idea (cc. 5-6) tiene en su inicio *tres negras* amplias –con subrayado-, continúa con dos corcheas y finaliza con *blanca con puntillo*. La tercera idea (cc. 7-8) se inicia con *cuatro negras* –también con el subrayado-, continúa con dos corcheas y concluye con *blanca*. La cuarta idea (cc. 8-10) está iniciada con *cinco negras* –también con el subrayado-, continuando con dos corcheas y finalizando con *negra con puntillo*.

Adagio M. 63-69

The musical score shows measures 63 to 69. Measure 63 has a whole rest for the violin and piano accompaniment. Measure 64 starts with the violin playing a melodic line (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and the piano accompaniment continuing. Measure 65 is marked with a rehearsal symbol '5'. The piano part continues with the same arpeggiated figure. The violin part continues its melodic line. The score ends with a double bar line at measure 69.



En todas estas ideas, expuestas por el violín y donde el piano tiene función acompañante realizando en la mano derecha notas dobles en terceras y cuartas, y hasta el c. 20, se pasa por los siguientes centros tonales: La (cc. 6-8); Fa# (cc. 9-14); vuelta a Lab (cc. 15-16); Fam (cc. 17-29). Del c. 21 al c. 26 nos encontramos en el clímax donde el piano ejecuta acordes de gran densidad y el violín notas dobles largas. Este proceso se descansa en el c. 27. El fragmento comentado está bajo el centro tonal de Re, aunque finaliza en Si -c. 26- enlazando con el desarrollo.

Sección de desarrollo (cc. 27-57)

El tempo en esta parte incrementa su movimiento y ligereza en el compás de 2/4. Estamos alrededor de Si Dórico donde el violín expone una nueva idea, una variación del tema de la exposición. Del c. 38 al c. 45 hay un diálogo entre el piano y el violín sobre el mismo motivo, pero bajo Fa# Dórico. El diálogo lo comienza el piano, y el

violín contesta siempre una tercera mayor en intervállica ascendente. Entre el c. 45 y c. 56 se presenta la zona de mayor densidad sonora de este movimiento llegando al punto culminante en el c. 52 y destensándose en el c. 57 con la llegada de la *reexposición*. En los cc. 46-47 estamos bajo Sim, pero en los siguientes compases, alrededor de Mib.

38 *A tempo*
mf
A tempo
mf
40 *f*

Reexposición y coda (cc. 58-89)

Entre los cc. 57-70 hay una repetición literal de los cc. 1-14, pero a partir del c. 71 comienza la *coda*, que continúa estando bajo Labm donde, poco a poco, la música llega a su final.

A tempo
A tempo
p
pp
88

Andante- Allegro ostinato

Podemos estructurarlo de la forma siguiente:

Andante: Planteamiento armónico-temático (cc. 1-27)

Presentación armónica (cc. 1-8)

Presentación temática (cc. 9-27)

Allegro ostinato: Desarrollo del planteamiento anterior (cc.28-257)

Sección expositiva (cc. 28-78)

Sección de desarrollo (cc. 79-180)

Sección reexpositiva-coda (cc. 181-257)

Andante: Planteamiento armónico- temático (cc. 1-27)

Presentación armónica (cc. 1-8) Durante los primeros ocho compases tiene lugar la presentación armónica; estamos bajo el centro tonal de Lab. El ritmo armónico se produce con espíritu de lentitud, ya que se realiza con un acorde por compás: el primero es LabM, después FaM, ReM, SiM, MiM, RebM, SibM y SolM.

Andante M. ♩ = 80-84



Presentación temática (cc. 9-27) En el c. 9 el violín inicia la presentación temática - en el contexto armónico anterior- a partir de la fórmula motivica del los cc. 9-10: negra, blanca, dos corcheas, cuatro corcheas. El piano, combinando ritmos sincopados y corcheas a tempo, va otorgando movimiento al tempo por la aumentación de su figuración.



Allegro ostinato: Desarrollo del planteamiento anterior (cc. 28-257)

Sección expositiva (cc. 28-78) La denominación de este movimiento ya nos indica que va a estar implícito un ostinato. Se inicia con una entrada canónica nacida del fragmento melódico que introduce el violín en el c. 10. Primero entra el violín -c.28-, después esta idea la presenta la mano derecha del piano -c.29- y, finalmente, la mano izquierda -c.30- hasta el c. 35. Este canon rítmico está configurado por dos ideas motivicas: la primera por tres negras y una corchea -figuras acentuadas- y la segunda por cuatro células y media formuladas por silencio de semicorchea, semicorchea, corchea. Estamos alrededor del La Superfrigio. Entre los cc. 35-38 la armonía es politonal: Lab con ReM.



En los cc. 39-40 se encuentra la fórmula presentación del ostinato presentado por el violín –semicorcheas ascendentes y descendentes entre Do y Fa- bajo el centro tonal de Lab, pero la armonía está creada dentro de una escala octatónica de Messiaenn -modo 2- : la escala de tono, semitono, tono, semitono etc., hasta el c. 75. Esta fórmula se repite cada dos compases; vuelve a aparecer en los cc. 43-44, cc. 47-48, cc. 51-52. A partir del

c. 57 hasta el c. 64, bajo el centro tonal Re, la escala octatónica la ejecuta el piano: cc. 57-58, cc. 61-62, y, de nuevo, en el c. 65 la vuelve a retomar el violín en Lab. Intercalada a esta fórmula se ejecuta una escala octatónica al completo ascendente y descendente: cc. 41-42, cc. 45-46, etc...

40

Sección de desarrollo (cc. 79-180) Podemos dividirlo en tres fragmentos: A (cc. 79-105), B (cc. 106-162) y A' (cc. 163-180).

Parte A (cc. 79-105): En el c. 79 comienza un desarrollo de la idea anterior con variación celular –semicorchea, nota larga–; el piano continúa con el mismo ritmo armónico –sigue con la misma armonía del ostinato–; está bajo la escala octatónica, pero a partir de Re. El violín ha parado el ritmo y repite la idea contenida entre los cc. 79-85 por dos centros tonales, siempre desde la escala octatónica. Pasa por: Sol (cc. 87-94) y, otra vez, desde Re (cc. 95-106). El piano continúa reproduciendo la fórmula del c. 40, pero definiendo el contrapunto independiente de una célula protagonista de este movimiento –corchea con puntillo, semicorchea– (cc-81-82; cc. 85-86; cc. 89-90; cc. 93-94; cc. 97-98; cc. 101, 103, 105).

Cant.

80

Parte B (cc. 106-162): Entre los cc.106 y 110 se presenta un puente formado por dos entradas canónicas: primero la del violín -c.106- y después, la del piano -c.108- dirigiéndonos, de nuevo, al ostinato pero, ahora, desarrollado. Este pasa por los centros tonales de forma más fugaz. La intención de su escritura da como resultado, en este momento, una escucha no sincronizada, desencajada: el violín ejecuta semicorcheas y el piano pequeños grupos de semicorcheas combinados con tresillos en la mano izquierda.



Desde el c. 111 al c. 114 el centro tonal es Mib, pero el piano interpreta en politonalidad, la mano izquierda realiza MibM y la derecha LaM, y el violín la escala octatónica de Sib. Desde el c. 115 al c. 118 el centro tonal es Lab, pero la mano izquierda ejecuta LabM, la mano derecha ReM y el violín la escala octatónica de Mib. Desde el c. 119 al c. 122 el centro tonal es La, pero la mano izquierda ejecuta La, la mano derecha realiza, esta vez, la armonía de la escala octatónica y el violín cambia sus figuras, ahora ejecuta tresillos, pero va cambiando de acordes, primero Do# con la quinta disminuida y, después, DoM. Entre los cc. 123-126 continúa el mismo esquema que en los cc. 119-122, pero la mano izquierda realiza Fa#M, la mano derecha LaM y el violín La# con la quinta disminuida y Lam. Entre los cc. 127-130 el centro tonal es Fa, el piano continúa con el mismo ritmo, pero el violín tiene un Fa tenido. Entre los cc. 131-162 continúa habiendo un desarrollo de ideas: el violín retoma el protagonismo con la utilización de materiales como la corchea con puntillo y semicorchea y los arpeggios de tresillos. Desde el c. 131 hasta el c. 138 el centro tonal es Sib y desde el c. 139 hasta el c. 154 el centro tonal es Mi, pero entre los cc. 143-146 hay politonalidad: el centro tonal es Mi en la mano izquierda del piano y en el violín, pero la mano derecha del piano ejecuta Sol#M y MiM. Entre los cc. 155-162 comienza a cadenciar la música con la utilización de los citados materiales, pasando por los centros tonales de RebM (cc. 155-158), SolM (cc. 159-160) y MiM (cc. 161-162) para dirigirnos, finalmente, a la *Parte A'*.

Parte A' (cc. 163-180): Aparece la misma idea que en A bajo el centro tonal Do#, pero de menos extensión, de hecho, el violín deja de tocar en el c. 171 dejando el protagonismo al piano y creando un nexo hasta llevarnos a la reexposición.

165

Cant.

p

166

p

Sección reexpositiva-coda (cc. 181-257) Entre los cc. 191-230 se reexpone, literalmente, lo planteado en los cc. 39-78, pero a partir del c. 231 llega la preparación del final de la sonata. Hasta el c. 251 el violín prosigue con el ostinato, pero desarrollado. Se sucede por diferentes centros tonales (c. 231 en ReM, c. 232 en SiM, c. 233 en LabM, c. 234 en FaM, c. 235 en SibM, c. 236 en SolM, c. 237 en MiM, c. 238 en Do#M).

A continuación (cc. 239-242; cc. 243-245) A modo de puente y de nexo en forma de escala octatónica, el violín nos dirige a la *coda* (cc. 246-257) donde entramos en el centro tonal de Sib construyendo los acordes con la escala de tono y semitono a partir de Sib. El violín ejecuta un nuevo ostinato en sus notas graves obtenido de la repetición de las semicorcheas que presentó en el c. 39, pero esta vez realiza tres grupos: de segunda menor, de segunda mayor y de segunda mayor descendentes. Después, los cc. 250-251 presentan tres escalas octatónicas del grave al agudo, y el piano repite la nueva fórmula de ostinato interpretada por el violín, anteriormente, creando tensión hasta concluir.

250

ff-pp e cresc.

p e cresc.

f

253

IV.5.3. Colección de canciones infantiles, 1956

*Colección de canciones infantiles*¹¹⁵, 1956, para soprano y piano. Es la última composición de esta etapa y su tercera obra editada. Recordamos que por esta época finaliza su estancia de los tres veranos en Siena -1954, 55 y 56-. García Abril tiene 23 años y regresa a España con un importante bagaje cultural y musical adquirido en Italia, y dispuesto a finalizar sus estudios en el Conservatorio de Madrid para, después, iniciar una nueva etapa. Juventud, muchas ideas, profundo potencial e elusión ante el futuro próximo.

La *Colección de canciones infantiles* es su primer guiño al mundo infantil o juvenil que, posteriormente, será una constante en su vida. Con intenciones pedagógicas, de homenaje o, simplemente, por testimonio, García Abril adquiere el compromiso vital de atender y de preocuparse por sus preferidos: los jóvenes. Aunque esta obra no está pensada con intenciones pedagógicas ni para ser interpretada por niños, es el acercamiento, desde un mundo adulto pero con intención empática, al mundo de los niños.

Esta colección está integrada por diez números o canciones que musican diez textos del poeta Federico Muelas: *Romancillo de la luna*, *Canción de las dos noches*, *Salé el menguante del mar*, *En el agua del arroyo*, *Pala y pico*, *Poemilla humilde*, *Tu reloj*, *Tres marineros*, *Ese ramo de coral* y *Villancico del boticario*¹¹⁶. Esta obra fue compuesta por García Abril con el objetivo de presentarla al Premio Nacional de Música¹¹⁷ de 1956, dedicado, en esta ocasión, a temas infantiles.

Es una de sus primeras obras de relevancia, de importante formato. Cuando una obra recibe la denominación de colección o ciclo, implica un conjunto de piezas que no tienen la connotación de unidades aisladas sino el concepto global de cierta relación formal en cuanto al equilibrio, a su ordenamiento, dimensiones, similitudes y contrastes... Un esfuerzo mayor de concentración y empeño que da la coherencia y respeto a un conjunto, que, aunque dichas piezas tengan significación y autoridad cada una en solitario, tienen que funcionar como bloque, como familia, como un todo. Esto es lo que sucede con esta colección. Por un lado, cada una de sus canciones tienen su propia personalidad y definición pudiéndose interpretar en aislado con el concepto de pieza independiente¹¹⁸, y por otro, todas las piezas en conjunto, es decir, la colección como obra¹¹⁹, es el fiel reflejo de un ciclo que cumple con los parámetros que lo definen teniendo denominadores y rasgos comunes.

Es una colección en la que, siendo una de las primeras obras de García Abril, se comprueba como el compositor, que está comenzando a posicionarse en el camino del asentamiento de su lenguaje, da ya muestras de la búsqueda por su personal estilo. Un estilo donde lo aparentemente antagónico convive con fluidez: lo directo y lo sutil, lo modal y lo tonal, lo instrumental y lo vocal, lo rítmico y lo melódico, lo rítmico y lo lírico, lo clásico y lo moderno, la línea y el círculo, lo directo y lo envolvente.... Canciones o piezas aparentemente tonales pero inmersas en el mundo modal que García Abril tanto practica, tanto por su pertenencia a ese modernismo iniciado por los impresionistas, como el practicado por muchos compositores del siglo XX que

¹¹⁵ En algunas ocasiones esta colección ha sido denominada como *Diez canciones infantiles* o como *Canciones infantiles*.

¹¹⁶ *Pastillitas de la tos* es otro de sus títulos.

¹¹⁷ En esta ocasión García Abril obtuvo el accésit. El jurado estuvo compuesto por Jesús Guridi, José Eugenio de Baviera y Manuel Palau.

¹¹⁸ En aislado y en pequeños grupos, estas piezas han sido interpretadas en numerosas ocasiones.

¹¹⁹ El estreno de esta obra como colección parece que tuvo lugar en el Cine Victoria de Teruel el 5 de abril de 1961. Sus intérpretes: la soprano María Teresa Tourné y la pianista Carmen Díez Martín. No obstante, la falta de documentación no nos permite tener la certeza de este hecho.

reivindican e investigan en la esencia de lo nacional, de los pueblos, de lo etnomusicológico para elevarlo, hacerlo universal y comprensible por todos. Pero también el concepto de lo modal identificado como el más adecuado para el mundo infantil en cuanto al trabajo con sonidos amplios, blancos, puros, transparentes... En esa línea de lo moderno, de lo actual, de lo español, de lo puro y espiritual está García Abril.

En esta obra el trabajo con el concepto modal y tonal, y las constantes modulaciones, nos llevan a cierta indefinición tonal en la que García Abril seguirá profundizando a lo largo de su vida compositiva. La presencia de la melodía, del contrapunto, de su respeto por el texto y por la voz, así como su interés por el piano, que aunque tenga misión acompañante García Abril le hace también cantar, dan como resultado una obra equilibrada donde el ritmo, la lírica, las imágenes, la descripción y la emoción son igualmente protagonistas. Aunque esta colección, como señalamos anteriormente y su título indica, está dedicada especialmente para los niños, no está pensada para ser interpretada por ellos. Además, a pesar de que algunos números no están aparentemente dirigidos a los más pequeños, todos pertenecen y están envueltos en el mundo de la infancia donde lo alegre, lo tierno, lo delicado y lo positivo están presentes.

Por último comentar que con esta obra ya se vislumbraba la importancia que García Abril le dará al mundo de lo vocal, en la relación entre literatura y música¹²⁰, al mundo del canto, no pensado para la voz sino para la música en general¹²¹, y, también, como apuntamos anteriormente, al mundo de los niños como preocupación concreta en el mundo de la pedagogía¹²², y como preocupación general en el papel protagonista que la sociedad les debe otorgar¹²³.

COLECCIÓN DE CANCIONES INFANTILES, para voz y piano, 1956

I. ROMANCILLO DE LA LUNA

Esta primera canción está estructurada por unos compases de introducción pianística y cuatro estrofas o frases musicales. Estas estrofas o frases se componen de dos o tres semifrases, en donde la última es repetición de la anterior. Podríamos decir que hay un recuerdo o espíritu de la forma *rondó*. También queremos señalar la dominancia del compás de 6/8, connotación que otorga a la pieza un carácter muy rítmico y popular. Por último, apuntar el respeto del compositor por el texto tanto en su acentuación,

¹²⁰ A lo largo de este trabajo se mostrarán las numerosas musicalizaciones que García Abril realizó a partir de textos de diferentes poetas. Algún ejemplo de esto: *Homenaje a Miguel Hernández*, *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti*, *Becqueriana*, *Cuatro canciones sobre textos gallegos*, *Canciones xacobeas*....

¹²¹ Algunos ejemplos: *Cántico delle creature*, cantata para cuarteto vocal, coro mixto y orquesta; *Cántico de "La Pietá"*, cantata para soprano, violoncello, órgano, coro y orquesta de cuerda; *Cantos de Plenilunio*, flauta y piano; *Cantos de pleamar*, orquesta de cuerda; *Lurkantak (Cantos de la tierra)*, coro y orquesta...

¹²² Algunos ejemplos: *Cuadernos de Adriana*, piezas de piano para niños (obra pedagógica); *Vademécum*, de la iniciación al virtuosismo, *24 piezas para guitarra* (obra pedagógica). García Abril también realizó, dentro del mundo de la pedagogía, otras composiciones que, sin ser para niños, pertenecen al mundo del joven estudiante: *Curso de Repentización*, tratado para la práctica de la Repentización en el Solfeo; *Siete melodías de concurso de Armonía*...

¹²³ En 1979, y con motivo de la celebración del Año Internacional del Niño, Antón García Abril compone su tercera cantata titulada *Alegrías* escrita para coro de niños, mezzosoprano, niño-recitador y orquesta.

respiraciones y fraseo así como en la particularidad de fijar la imagen visual de su significado con la plasmación interválica –*saliendo del monte*, intervalos ascendentes; *hundirse en el mar*, intervalos descendentes-

A (cc. 1-55)

introducción (cc. 1-7)

a, primera frase o estrofa, (cc. 7-19)

b, segunda frase o estrofa, (cc. 19-31)

c, tercera frase o estrofa, (cc.31-39)

a', cuarta frase o estrofa, (cc.39-51)

compases finales, (cc. 52-55)

La *introducción* (cc. 1-7) comienza con la presentación del inicio del tema principal, que aparecerá en la voz que el piano interpreta en la mano izquierda. Lo repite dos veces, acompañado de terceras en la mano derecha. Ya el comienzo Re-Sol y el descanso las dos veces en Re, nos muestran que nos encontramos en SolM; reposa en semicadencia.

La *primera frase o estrofa*, *a*, (cc. 7-19) está formada por tres semifrases, siendo la tercera repetición de la segunda, variando sólo la escritura del acompañamiento. La primera semifrase comienza, como ya anunció el piano en la introducción, ascendiendo hasta Re, para descender de nuevo a la tónica en el segundo verso. Destaca una célula rítmica que repite dos veces en la primera semifrase y una en la segunda -segundo verso-: *anacrusa corchea-negra-corchea-tres corcheas*. Tonalmente, la primera semifrase continúa en SolM pero cambia a Mim en la segunda, que junto con el pedal de Mi, se ve reforzada por la melodía que comienza destacando la dominante para reposar en Fa# -c.13-, dominante de Si; finaliza en la tónica. En cuanto al acompañamiento, el piano dobla a la voz en la voz superior, mientras rellena armónicamente con notas dobles. Destaca el ritmo del pedal: *corchea-negra-negra con puntillo*, claramente derivado del segundo compás de la melodía.

La *segunda frase o estrofa*, *b*, (cc.19-31) en realidad está formada por las semifrases de *a*. Comienza con la primera semifrase literal -cambiando el acompañamiento-, seguida de otra semifrase distinta. Finaliza con una tercera semifrase, en realidad, repetición de la segunda y tercera de *a*. Tonalmente, a cada semifrase le

corresponde la tonalidad inicial comenzando en SolM, pasando a Solm -c. 24- para finalizar en Mim. En cuanto al acompañamiento, la primera semifrase está acompañada por un pedal de tónica con distintas funciones tonales (tónica-subdominante-dominante) con la célula: *negra-corchea*, que marca, claramente, el 6/8. En la segunda semifrase, que varía melódicamente con lo ya escuchado, destaca el comienzo de la melodía principal en la voz superior de la mano izquierda del piano, jugando luego con contestaciones de una célula descendente de cuatro corcheas que aparece en la voz -c. 26- y contesta el piano en las dos manos contrapuntísticamente. El acompañamiento de la tercera semifrase desarrolla arpeggios en los primeros tiempos del compás en la mano izquierda, mientras apoya con acordes en la derecha. Destaca un eco que realiza el piano en el c. 29, que recuerda ese comienzo de semifrase con dos semicorcheas -c. 27-.



La tercera frase o estrofa, c, (cc. 31-39) está formada sólo por dos semifrases, pero de nuevo ya aparecidas anteriormente. La primera coincide con la segunda semifrase de *b* y la segunda con la segunda semifrase de *a*. Decir que, es esta segunda semifrase, que tanto se repite, la que le da a la pieza cierto carácter de *rondó*. Tonalmente, aparece como le corresponde: Solm en el c. 32 y Mim en el c. 36. El acompañamiento difiere más en la primera semifrase que en la segunda, con respecto a lo ya aparecido. En esta primera, destaca de nuevo el ritmo *negra-corchea* con arpeggios y notas dobles.



La última o cuarta frase o estrofa es *a'* (cc.39-51). Melódicamente es literal a *a*, con sus tres semifrases. Sólo varía en el acompañamiento que retoma la idea de la primera semifrase de *b*, con los acordes rítmicos. Pero esta vez superpone dos células: la original de *b*, que aparece en la mano izquierda: *negra-corchea* y su inversa en la derecha: *corchea-negra*. Esto lo mantiene en las dos primeras semifrases, utilizando para la última un acompañamiento que no había aparecido antes: mantiene el ritmo del bajo, ahora en un pedal de tónica duplicado a la octava y lo acompaña, en la derecha, con unas notas dobles al ritmo: *silencio semicorchea-semicorchea-dos corcheas*.



Los cuatro últimos compases, *compases finales*, (cc. 52-55), ya instrumentales, evocan el comienzo, apareciendo, además, el inicio de la melodía en la mano derecha acompañada de acordes desplegados y arpeggios; finaliza en SolM, como comenzó.



II. CANCIÓN DE LAS DOS NOCHES

Esta segunda canción está estructurada por unos compases de introducción pianística y una única sección que se repite con algunas variantes. Finaliza con una pequeña *coda*, primero la voz y el piano, después la voz *a capella*, finalizando, de nuevo, con la voz y el piano. Queremos señalar el protagonismo del ambiente modal de toda la pieza que, junto al tratamiento del acompañamiento -envolvente y circular- y de la melodía -intervalos próximos que suben y bajan como una onda sinuosa- y también, un sonido acampanado por parte del piano en algunos momentos, dan como resultado un cierto aroma *pseudo-impresionista* apoyando el entorno marino del texto.

- introducción* (cc. 1-4)
- sección A* (cc. 5-20)
- sección A'* (cc. 21-36)
- coda* (cc. 36-44)

En los cuatro compases de *introducción* (cc. 1-4) se nos presenta el acompañamiento de la primera frase de A. La mano izquierda está formada por una *blanca* y una *negra* -acorde y pedal de Si- percutidas *a ritmo de negra*, mientras la mano derecha con la célula: *silencio-tres semicorcheas*, despliega los acordes de Mi, Fa# y Sol. Nos muestra un Mi Dórico, ya que el Re siempre es becuadro, y se recrea en esa resolución modal constante en el bajo.

La *sección A* (cc. 4-20) está formada por dos frases. La primera del c. 5 al c. 12 y la segunda del c. 12 al c. 20. Cada una de ellas está configurada por ocho compases con su

respectivas semifrases cada cuatro compases. Cada semifrase corresponde a un verso descansando, como es costumbre, en nota larga. Las dos frases comparten una célula rítmica que es la base motora de todo el número: *anacrusa de dos semicorcheas-corchea*. Destaca el comienzo de esta anacrusa, que es el acorde de Mi desplegado y ascendente. Luego la primera y segunda semifrase de la primera frase reposan en dominante. Queremos señalar por un lado, el tratamiento silábico del texto y segundo, las dos blancas con las que finalizan las dos semifrases de esta primera frase, por ser las notas Re becuadro y Do#. El Re becuadro nos sigue recordando ese ambiente modal del Mi Dórico.

La segunda frase (cc. 12-20) es una zona de transición, con esos acordes desplegados en el acompañamiento, que nos lleva primero a un breve DoM en el c. 16, donde la parada del acompañamiento en un acorde enfatiza el texto. Por último, el Do descende a la dominante de Mi, resolviendo, de nuevo, en este Mi Dórico al comienzo de A'. Tanto el ambiente modal como el estilo del acompañamiento, en ambas frases, apoyan figurativamente el entorno marino del texto.

A' es literal a A, excepto el acompañamiento de la primera frase. Aquí utiliza un pedal constante de *tónica-subdominante a ritmo de corchea* en la mano izquierda, mientras la derecha ejecuta *acordes desplegados con notas dobles y simples, a ritmo de semicorchea*.

En la *coda* (cc. 36-44) es donde aparece, como recuerdo y repetida dos veces, la semifrase del comienzo de la voz, con ese reposo en la dominante de Mi Dórico, acompañada tan sólo de un acorde de tónica que luego desaparece para dejar la voz *a capella*. En los últimos compases la voz, con boca cerrada, recuerda la célula del comienzo: Mi-Sol-Si (*dos semicorcheas anacrusa-nota larga*) acompañadas por unas semicorcheas acampanadas en el piano. Este sonido acampanado, por parte del piano, junto al ambiente modal general, son recursos que, como comentamos anteriormente, apoyan el en torno marino del texto y el aroma *pseudo-impresionista* en el que el piano está inmerso.



III. SALE EL MENGUANTE DEL MAR

En esta tercera canción queremos destacar la habitual presencia modal que unida al carácter vivo de la canción y al juego constante del acompañamiento -desde agudos a graves y el colorido de las notas dobles- consiguen apoyar y dar coherencia al texto: luna, mar, peces, plata... Música efectista de saltos, colores y transparencias que ayuda al texto definiendo su significado. Podemos estructurarla de la forma siguiente:

Sección A (cc. 1-40)
introducción (cc. 1-10)
a (cc. 11-26)
a' (cc. 28-40)

Sección B (cc 41-61)

Sección A (cc. 61-102)
introducción (cc. 61-64)
a (cc. 65-81)
a' (cc. 82-95)
compases finales (cc. 96-102)

Sección A (cc.1-40)

En la *introducción* (cc. 1-10) deja constancia del acompañamiento que seguirá en *a*, con acordes intercalados con notas sencillas que realizan un juego de cambio de octava con la nota Si que es el pedal, pedal de tónica, ya que nos encontramos en SiM. Destaca

un floreo que se escucha repetitivo en el acompañamiento -c.3-, y es lo único que “rompe” el pedal comentado.



La primera parte de A, *a* (cc. 11-26), está formada por una frase musical o estrofa cuya semifrase abarca dos versos finalizando la primera en el c. 16. A diferencia de muchos de los números de esta colección, esta vez las dos semifrases están unidas, no hay una nota larga que las separe, sino que continúa con la segunda semifrase a ritmo de corchea. No obstante, el final de frase o estrofa sí que está marcado claramente por la nota larga (cc. 20-26). Melódicamente la frase comienza de nuevo aclarando la tonalidad, con Fa#-Si, repitiendo ese salto en otra ocasión para finalizar en dominante aunque brevemente ya que, al llegar la segunda semifrase, lo que realza es un salto de tercera a La becuadro, lo que nos muestra que ha modulado a Si Mixolidio. Esta frase finaliza en Fa#, dominante. En el acompañamiento sigue el diseño de la introducción, por lo tanto armónicamente seguimos con el pedal de tónica. Como ocurría en el número anterior, tónica habitual en García Abril, comprobamos el juego y la fusión entre modalidad y tonalidad.



La segunda frase de A, *a'* (cc. 28-40), tiene exactamente la misma melodía y estructura que *a*, solo cambia el acompañamiento. En la primera semifrase, que abarca hasta el c. 33, se pierde aparentemente el pedal pero reitera en las notas del acorde de tónica con los acordes de Si-Sol#-Re#, por lo tanto nos encontramos ante el mismo pedal pero camuflado. Esto se sucede con acordes, bien arpegiados, bien intercalados en ambas manos, a ritmo de corchea.



Con este diseño retoma el pedal en la segunda semifrase, hasta que hacia el final, y sólo durante tres compases (cc. 38-40), vuelve el acompañamiento inicial de la introducción.

La sección central B (cc.41-60)

Comienza modulando rápidamente a Do# Dórico -como se puede comprobar por el pedal de dominante tónica a ritmo de *negra con puntillo-corchea*-, y a Mi#. Esta parte central está formada por cinco versos. Los tres primeros que reposan en el calderón del c. 53 son los que se encuentran en Sol#m. Aquí la melodía comienza con el salto ascendente, primero marcando a la dominante y más tarde marcando, como ocurrió en A, la nota que nos determina el modo, en este caso el Mi#. En el acompañamiento, la mano derecha ejecuta principalmente corcheas, mientras que la izquierda acompaña con una blanca sobre la célula del pedal antes descrita.



Los dos últimos versos de B, que comienzan en el c. 53, modulan a MiM, realizando en el bajo un juego de tónica-subdominante, a ritmo de blanca, y en la voz superior un juego de corcheas con los acordes del bajo.



La melodía retoma el ritmo principal de B reposando las dos veces en Si, perteneciente al acorde de tónica, que también sugiere la dominante y que además, es la tónica de la tonalidad en la que comienza de nuevo A.

La sección A (cc. 61-95+96-102)

Esta última sección es literal a la anterior, por esto no la denominamos A'. La única excepción es que ahora concluye con unos *compases finales* (cc. 96-102), donde se retoman, en otra octava, los primeros compases de la introducción con ese floreo tan característico y el pedal de tónica.



IV. EN EL AGUA DEL ARROYO

En esta tercera canción seguimos con el juego modal y más indefinición tonal. Esta ambigüedad está relacionada con la ambigüedad del texto: río-mar. Seguimos con la sutileza del color y del sonido del agua, pero en un ambiente más lúgubre y misterioso que lo da la noche, la falta de claridad. Su estructura puede ser la siguiente:

Introducción (cc. 1-7)

Sección A (cc. 8-18)

Sección B (cc.19-27)

Sección A' (cc.28-35)

Codetta (cc. 36-38)

La *introducción* (cc. 1-7) está formada por dos voces que realizan la misma melodía en distintas octavas. Deja claro el ritmo ambiguo, que juega con la subdivisión binaria del 3/4 y la ternaria del 6/8; el *tempo* es *moderato*. Comienza con la cabeza de la melodía de la voz, remarcando con un salto de dominante-tónica; nos encontramos en Sim. Esta frase termina en Fa#, dominante, para resolver en la tónica a la entrada de la VOZ.



La *sección A* (cc. 8-18) está formada por una frase de cinco versos, aunque el cuarto y el quinto son algo ambiguos: el cuarto parece que finaliza cuando aún no ha terminado de resolver (cc. 14-17). Los dos primeros versos están escritos en la misma línea, jugando con la mezcla de corcheas con negras de apoyo y predominando las notas

repetidas. En estos dos primeros versos, o primera semifrase, el acompañamiento ejecuta con acordes desplegados un juego de tónica, dominante, dominante mixolidia y de nuevo tónica, siempre sobre el mismo diseño. Es en la segunda semifrase cuando cambia, no sólo armónicamente, sino en la melodía y en el acompañamiento. En cuanto a la armonía es algo inestable, pasa por muchos puntos en muy poco tiempo. Sugiere un FaM, MibM para terminar en la dominante de SiM. La melodía está supeditada a esta armonía, por lo que abundan ciertas alteraciones, desaparecen las notas repetidas y ahora predominan ante todo las corcheas. En el acompañamiento, los acordes de corcheas en 6/8 se suceden sobre acordes repetidos a ritmo de *negra-blanca*.

11
- nan - do, ¡Bá - ña - ñe - tre - lla - en el mar! No que las con - rhas del

La *sección central B* (cc. 19-27) está formada de una frase o estrofa de cuatro versos, cada uno de los cuales descansa en una nota larga Si. Es una forma de mantener la presencia de la tónica ahora que el bajo va cambiando más. Melódicamente está en la línea de la segunda semifrase de A, más lineal, con más corcheas, mientras que en el acompañamiento continúan predominando los acordes sobre los cuales se suceden corcheas. Tonalmente es inestable, parece que realiza un pequeño guiño a SolM -c. 20-, pero pronto ejecuta una resolución dominante-tónica en MiM, jugando entre esta tonalidad y SiM.

19
¡Bá - ña - ñe - en el ri - o - ñe - tre - lla! Yo no me ba - ñe - en el

22
rí - o - ñe - tan los jun - cos pes - cun - do

25
la - gri - mas pa - me - ro - cí - o

En la última *sección A'* (cc. 28-35+36-38) la primera semifrase es literal a la de A. La segunda varía levemente, y todo por la influencia del cambio de armonía. Esta influencia ante el cambio hace desaparecer esas alteraciones accidentales que aparecían en A ya que, esta vez, la armonía se mantiene en Sim. Este número finaliza con la cabeza del tema como se iniciaba la introducción –especie de *codetta* (cc. 36-38)-



V. PALA Y PICO

En esta quinta canción el *tempo Allegro non troppo e ritmico* y la célula compositiva del acompañamiento nos revela el verdadero protagonista de la misma: el ritmo. La melodía es coherente con esta línea al ir silabeando en notas cortas y grados conjuntos que suben y bajan. El concepto modal y tonal continúan conviviendo como si de un juego se tratase. La melodía, el acompañamiento, la armonía y el ritmo nos enseñan el modernismo de esta canción infantil donde la música apoya el texto en su significado y descripción de un juego manual o trabalenguas vocal.

Introducción (cc. 1-4)

Sección A (cc. 5-13)

Sección B (cc. 14-22)

Compases de unión (cc. 23-25)

Sección A (cc. 26-34)

En la *introducción* (cc. 1-4) se muestra el acompañamiento que va a predominar en, prácticamente, todo el número: a ritmo de corchea, el bajo ejecuta en octavas una secuencia repetitiva de tónica-dominante-subdominante, mientras, la mano derecha, con quintas y sextas, reafirma la tonalidad de MiM con resoluciones dominante-tónica; al mismo tiempo, se repite esta secuencia o célula rítmica, que es la que caracteriza a este movimiento: *cuatro corcheas-silencio de semicorchea-corchea-semicorchea-dos corcheas*.



La *sección A* (cc. 5-13) está formada por una frase o estrofa de cuatro versos que se repite dos veces. En realidad, la letra de los versos también se repite dos a dos. Melódicamente, comienza con notas repetidas que ascienden de Sol a Re, aunque pronto comienzan escalas ascendentes y descendentes; todo a ritmo de semicorchea, excepto al final de cada verso que se repite la célula: *dos corcheas-negra*. En cuanto al acompañamiento, en la primera semifrase -dos primeros versos (cc. 5-7)-, se repite literalmente el de la introducción, por lo que armónicamente sigue estable. La figuración rítmica cambia en la segunda semifrase, con acordes y algunas semicorcheas, pero los acordes que utiliza se reiteran constantemente: I-II-V, utilizando el segundo como dominante de Si hacia el final de frase, para remarcar que finaliza.

La *sección B* (cc.14-22) es mucho más lineal, no tiene una estructura clara de versos. Aquí continúan predominando los grados conjuntos, las notas repetidas y las escalas. La figuración principal sigue siendo de semicorcheas, aunque ahora juega con algunas corcheas o negras para acentuar ciertas partes del texto que tanto se reiteran. En el acompañamiento mezcla la célula principal con otra derivada de la segunda frase de A, formada por semicorcheas en la derecha finalizando con unos acordes. Tonalmente el bajo, que resuelve siempre en tónica y el La# de la melodía, nos indica que ha modulado a Fa# Mixolidio ya que el Mi aparece becuadro. Sin embargo hacia el c. 18 vuelve a Mi, con la célula inicial, pero esta vez sin alteraciones, es decir, Mi Frigio, modo que sólo se permanece durante dos compases, para volver al MiM inicial en el c. 20.

14

Pu la y pi - co pa - lay pi - co pi - co pa pa - lay pi - ro

17

pa - la la la la la la pa - lay pi - ro pa - la pa - lay pi - co pa - la

20

pa - lay pi pa - lay pi pa - lay pi - co pa - lay pi - co pi - lay pa pi - lay pa

Del c. 23 al c. 25 hay unos *compases de unión* que, aunque retoman las escalas y las notas repetidas de la melodía, tiene un carácter más lírico, otorgado por el acompañamiento de acordes desplegados y por el *ritardando*. Realmente es una forma de respirar para empezar de nuevo.

[illegible]

La *sección A* (cc.26-34) es literal¹²⁴ a la primera *sección A* pero sin repetición. Los dos últimos compases están modificados para cadenciar.

La la la la la la la la la la la la la

ff *Ah!*

VI. POEMILLA HUMILDE

Esta sexta canción tiene un concepto muy unitario en su estructura. Después de una introducción, donde se presenta el estilo del acompañamiento, continuará por una gran sección donde, mediante intervalos ascendentes y descendentes, se buscarán las diferentes modulaciones. A continuación se volverá a recordar el comienzo de esta sección que se prepara para concluir el número mediante unos compases finales.

¹²⁴ Por esta razón no la denominamos A' .

Diferentes juegos modales y tonales nos harán pasear por el paisaje que el texto nos describe.

Introducción (cc. 1-8)
Sección A (cc.10-46)
Sección A' (cc. 47-63)
compases finales (cc. 64-69)

La *introducción* (cc. 1-8) está formada por dos frases de ocho compases cuyas semifrases son idénticas. Utiliza el diseño rítmico que será el motor de todo el número: *cuatro semicorcheas en forma de acordes desplegados-dos corcheas* (que a lo largo del número se convierten en *una negra*), a la vez que el bajo realiza un juego de dominante-tónica a ritmo de *negra con puntillo-corchea*. La primera frase transcurre en Fa# Dórico -como nos muestra el Re#- mientras que la segunda desciende un tono y juega con el Mim, Mi Frigio y Mi Dórico. Destacar la conducción de voces: una nota central, sin mayor relevancia, va realizando una bajada por grados conjuntos de Si a Mi, característica que explotará a lo largo del número, junto con el floreo.



La *sección A* (cc. 10-46) comienza con dos compases de introducción que, con el mismo diseño -ahora con la negra antes mencionada-, vuelve a Fa# Dórico. En esta sección los versos o estrofas finalizan en nota larga. Melódicamente, juega con saltos de tercera, cuarta y grados conjuntos, comenzando con un descenso de Fa#4 a Fa# 3, lo que, junto con el bajo, nos confirma el centro tonal.



El segundo verso (cc. 19-23), sin embargo, modula a LaM, aunque aparece un Fa becuadro -c. 21- que es tan solo un floreo del Mi. La melodía reposa en la dominante, mientras el bajo continúa con el mismo diseño.



Tercer y cuarto verso son más ambiguos. Aunque el ritmo del acompañamiento le da estabilidad, el cambio de armonía le resta definición a la melodía, pasando por Do#m -c. 24- y luego MibM -c. 27-. Inestabilidad que se puede representar, por ejemplo, con el La# escrito sobre el Mib en el c. 28. Los siguientes compases (cc. 29-32) recuperan ese elemento que apareció en la introducción: la escala descendente escondida en la nota central del acorde.

A partir del c. 33, el diseño del acompañamiento continúa igual, excepto hacia el final, en el c. 41, donde se rompe con acordes y se modifica la *agógica* enfatizando así el lirismo melódico -de otra forma quedaría tapado con la abundancia de semicorcheas-. En la melodía sigue jugando con los pequeños intervallos, aunque de forma más lineal. Melódicamente está supeditada a los cambios armónicos que son el SolM -c. 33- y el SiM -c. 37-.

La *sección de A'* (cc. 47-63) es literal a A hasta el c. 59 -que coincidiría con el 23 de A-. El único cambio se da hacia los compases finales para cadenciar. Esta vez, en vez de modular a Do# y Mib, que como comentábamos da cierta inestabilidad, prefiere amoldar la melodía al LaM que le precedía, para volver a Fa#, tonalidad con la que comenzó.



Los últimos compases cadenciales (cc. 64-69) continúan con el diseño rítmico del acompañamiento, pero recuperan las dos corcheas de la introducción que más tarde fueron sustituidas por una negra. Incluso la voz superior de estas corcheas nos recuerda, de nuevo, el floreo elemento que, aunque escondido, ha estado muy presente en este número.



VII. TU RELOJ

En esta séptima canción, y como ya es habitual en esta colección, lo modal y tonal están presentes. Además, el canon, los grupos irregulares, cromatismo, glisandos, clusters...; recursos modernistas para hacer música de lo cotidiano –el reloj-. La estructura puede ser la siguiente:

- Introducción* (cc. 1-15)
- Sección A* (cc. 16-24)
- Compases de unión* (cc. 25-31)
- Sección B* (cc. 32-40)
- Compases de unión* (cc. 41-47)
- Parte A'* (cc. 48-56)
- Coda* (cc. 56-69)

La pieza se inicia con una *introducción* (cc. 1-15) de quince compases. Está formada por dos frases de ocho y siete compases respectivamente, aunque el octavo compás coincide con el comienzo anacrúsico de la voz por lo que suena cuadrado. Las frases son muy clásicas, con semicadencia cada cuatro compases. Nos presenta el tema del piano que aparecerá cada vez que toma protagonismo, tanto en los *compases de unión* como en la *coda*. El tema que nos muestra se escucha en la voz superior de la mano

izquierda y se trata de la melodía clásica de los relojes, con las características terceras descendentes del comienzo. Las dos frases empiezan con la misma célula y la desarrollan de distinta forma en la segunda semifrase. Destacar el acompañamiento de semicorcheas de la mano derecha y los grupos de valoración especial en escalas ascendentes y descendentes que impulsan la música. Tonalmente se presenta y desarrolla en MiM, como nos deja claro la quinta del bajo del comienzo y las constantes apariciones de tónica, dominante y subdominante.

La *sección A* (cc. 16-24) comienza en el compás 16 con un cambio brusco en el acompañamiento; la voz se inicia en la segunda parte de ese mismo compás. Se trata de una única frase de ocho compases cuya semicadencia está a los cuatro - segundo tiempo del c. 20-. La melodía está formada por corcheas, a excepción de alguna negra a final de cada verso. Predominan las terceras, derivadas del tema de la introducción, y los grados conjuntos. El acompañamiento es muy uniforme. Juega, constantemente, con tónica y subdominante -todavía en MiM- en ritmo de negra en la mano derecha y corchea en la izquierda.



Los *compases de unión* (cc. 25-31) son idénticos a los siete primeros compases de la introducción, a excepción del octavo, que es simplemente una pequeña variación. En vez de la escala de fusas descendente inicial, ahora ha cambiado por un *glisando* igualmente descendente. El mismo efecto pero más enfatizado.



La *sección B* (cc. 32-40) comienza en el c. 32. Al igual que A tiene una única frase de ocho compases cuya semifrase cae en el segundo tiempo del c. 36. Rítmicamente es igual a A, con las corcheas abundantes y las negras al final de cada verso que van marcando las horas. Sin embargo la melodía, aunque en la misma línea, varía, ya que está condicionada por los cambios armónicos que aquí se suceden, ya que tras el *glisando* anterior, desemboca drásticamente en SolM y los puntos de llegada –negras– siempre son en tónica o dominante. El acompañamiento aquí también varía: la mano izquierda en octavas y la derecha en notas simples realizan un canon junto con la voz: voz, c. 32; mano izq, c. 33, 1ª parte; mano derecha, c. 33, 2ª parte.

Los siguientes *compases de unión* (cc. 41-47) vuelven a ser iguales a los del comienzo de la introducción con alguna pequeñísima variación; por lo tanto vuelve a MiM.

La *sección A'* (cc. 48-56) comienza en el c. 48. La melodía es literal a A. Sólo varía el texto y el acompañamiento, ya que armónicamente también se encuentra en MiM. La característica del acompañamiento aquí es el ritmo del bajo, que recuerda la célula inicial del tema del reloj: dos corcheas-negra acompañada por acordes en la mano derecha.

Finalmente la *coda* (cc. 56-69) se solapa con la última nota de A' y vuelve a repetir los ocho primeros compases de la introducción. De nuevo tras un pequeño corte, como pasaba cada vez que empezaba una sección, hay siete compases cadenciales. Curiosamente coincide con la estructura ocho-siete de la introducción, cuando lo normal habría sido hacer dos frases de ocho. Tonalmente continúa en MiM. La única excepción es el La# de los cc. 63-65 que se puede entender como un Mi Frigio, o simplemente,

dada la poca relevancia de esta nota, tomarlo como un efecto de *cluster* con el cromatismo.



VIII. TRES MARINEROS

En esta octava canción las numerosas modulaciones ocasionan, en algunos momentos, cierta indefinición tonal –algunas veces atonalidad entre acompañamiento y voz-. Acompañamientos ondulantes producidos por las células circulares de semicorcheas en la mano derecha que simulan los movimientos del mar en el mundo de los marineros. Acompañamientos verticales de los acordes de la *coda* que, entre acordes agudos y medios, representan ese vaivén de la cuna del niño cuando se duerme, con la nana de sonidos acampanados de los ambientes impresionistas. La estructura puede ser la siguiente:

A (cc. 1-15)
primera frase o estrofa (cc. 1-9)
segunda frase o estrofa (cc. 10-15)
Coda (cc. 16-25)

A (cc. 1-15)

Las dos frases de A están formadas por dos versos. Las dos semifrases de cada una de ellas tienen el mismo ritmo.

La *primera frase o estrofa* (cc. 1-2+3-9) comienza tras un compás y medio de introducción. La mano derecha despliega, a ritmo de semicorchea, el acorde de Sim7. Por esto, por el inicio de la melodía (Fa#-Si) y las alteraciones accidentales (Fa#-Do#) nos encontramos en Sim.

La primera frase, como decíamos, comienza con un salto de cuarta enfatizando la tónica. El resto de la melodía se desarrolla alrededor de estas dos notas en la primera semifrase, descansando en la tónica. El acompañamiento en esta primera semifrase mantiene las semicorcheas de la derecha que ya aparecieron en la introducción –movimiento del mar, de las olas-, mientras la izquierda ejecuta distintos acordes a ritmo de negra. La verticalidad de esos acordes representa la simetría en el vaivén de la cuna que necesita el niño para dormirse. Ambiente nocturno: de oscuridad, de silencio de la noche y de infinito, de la inmensidad del mar.

Los acordes comienzan siendo unos floreos del acorde de Sim, pero pronto realizan un descenso para llegar a una zona de dominante, donde se desarrolla la segunda semifrase. Ésta comienza en el c. 7, mantiene la métrica anterior pero ahora juega con la dominante de Sim y la de su dominante -Do#-, reposando en el acorde de Fa#.

Andante

pp

Tres ma-ri-ne-ros

vie-nen tras u-na-es-tre-lla.

Duér-me-te ni-ño mi-o si quie-res ver-la.

La *segunda frase o estrofa* (cc. 10-15) comienza en el c. 10 y cada una de sus semifrases, como anteriormente, abarcan tres compases. La melodía está derivada de la anterior, pero ahora es armónicamente más inestable.

En la primera semifrase aparece el Sib sobre un acorde de Solm, pero rápidamente aparece un acorde de MiM con 5ª disminuída que resuelve en la voz en la 5ª justa. Esto crea cierta inestabilidad, ya que los cambios son rápidos y poco duraderos. El acompañamiento de esta semifrase está basado en acordes. En la segunda semifrase sigue esa ambigüedad: pasa por Sol#m, Fa#M y otros tonos, mezclados con un acompañamiento de acordes y tresillos de semicorcheas.

Esta frase o estrofa es más enfática que la anterior: el texto nos habla de un lucero. Hay cierta claridad en el ecuador de la pieza; esto también se plasma con el aumento de dinámica, que aunque no está escrito en la partitura, se deduce ante el grosor de los graves del piano.

Tres ma-ri-ne-ros vie-nen tras un lu-ce-ro.

Duér-me-te ni-ño mi-o si quie-res ver-lo.

La coda (cc. 16-25)

Comienza en el c.16 donde presenciamos una indicación de *pianísimo*: cambio brusco de dinámica. El cambio tonal también es drástico en cuanto a la lejanía con Sim, aunque venía preparado del compás anterior. Se trata igualmente de una zona ambigua, pero clara a la vez. La mano izquierda ejecuta una serie de acordes de Dom con séptima menor sobre un pedal de Re, es decir, la novena. Mientras, en la mano derecha se desarrolla una melodía sobre el acorde de MibM. En realidad, si nos fijamos en el comienzo del bajo -el mismo acorde de MibM- y los tres bemoles de esta sección, podemos deducir que está escrito en MibM sobre un pedal constante de superdominante, con séptima menor y novena mayor.

No obstante, a través de la escucha, de la audición, se nos presenta un cierto atonalismo entre la voz y el piano en ese ambiente incierto, lejano y desconocido de los sueños de un niño.



Toda la pieza se repite con la adición de tres compases repetidos de acordes –los mismos de la esta última sección- en blanca con puntillo.

IX. ESE RAMO DE CORAL

En esta novena canción seguimos encontrando ese trabajo con el concepto de lo modal. Armonías fusionadas y confusas y constantes modulaciones reflejan cierta indefinición, totalmente intencionada. Queremos hacer notar, como es habitual en estas piezas, los fugaces atonalismos entre la voz y el piano que apoyan más esta reincidente indefinición. También queremos señalar el ritmo tan característico de la *habanera* presente en este número que refleja la continuidad en la tradición, en la que García Abril se enorgullece en pertenecer, de aquellos españoles que imprimen a sus obras su origen e influencia en el mar, en la luz, algunos de los símbolos de la cultura mediterránea en los que están inmersos –Mompou, Montsalvage, García Abril...-.

Introducción (cc. 1-2)

Sección A (cc. 3-12)

Sección B (cc. 12-23)

Sección A' (cc. 24-36)

La pieza comienza con una *introducción* (cc. 1-2) de dos compases en donde ambas manos ejecutan notas dobles formadas por cuartas; la mano izquierda interpreta un ritmo determinante en esta canción: *dos corcheas-negra-dos corcheas*. En este ritmo hay que señalar la importancia del Re en el bajo que, por su distancia interválica con el

La *sección B* (cc. 12-23) también está formada por una frase o estrofa de cuatro versos. Tras dos compases de unión, la segunda frase comienza en el c. 14. La melodía está igualmente dividida en cuatro versos que finalizan en nota larga. Predominan también las corcheas, aunque en esta frase aparece alguna semicorchea. El acompañamiento cambia de diseño; ahora, mientras la mano izquierda retoma la figuración con la que comenzó el número, la mano derecha juega con semicorcheas. El bajo deja claro, con sus resoluciones constantes dominante-tónica, que nos encontramos en MibM, aunque los últimos compases modulan para caer de nuevo en Sol al comienzo de A'. La modulación del inicio y el cambio en la formulación acompañante del piano le dan, a esta sección, un carácter de desarrollo y de especie de implicación pseudo-romántica.

La *sección A'* (cc. 24-36) comienza en el c. 24. La estructura es similar a A y es literal en la primera y segunda semifrase -primera vez-, es decir, sólo varía la repetición, que esta vez es la del último verso a modo de compases cadenciales antes de finalizar. En esta ocasión no modula, permanece en SolM. El carácter de la primera sección vuelve a estar presente: ritmo de *habanera* y el mar como protagonista.

28 (2^a vez) *Guár - da - lo bien mi - ña mi - a quees el co - ra - zón del*

29 *mar quees el co - ra - zón del mar.*

34

X. VILLANCICO DEL BOTICARIO

Con esta décima y última canción García Abril cierra el ciclo de esta colección. *El villancico del Boticario* es un número en el que, además de encontrar el tratamiento armónico tan característico de toda esta colección consistente en la combinación de lo modal y lo tonal junto con esa ambigüedad o indefinición tonal, detectamos varios caracteres aunados en esta pieza. Por un lado, la característica de un acompañamiento rítmico sobresaliente en gran parte de la canción, por el carácter bailable y alegre que representa la exaltación de un villancico popular, y el intimismo y lirismo que el contenido de esta forma también requiere. Lo rítmico y lo melódico, características frecuentes de la obra garciabriliana.

Introducción (cc. 1-4)

Sección A (cc. 5-36)

Sección B (cc. 36-55)

Sección A' (cc. 56-76)

Compases cadenciales (cc. 76-80)

En los cuatro compases de *introducción* (cc. 1-4) se nos muestra el carácter desenfadado del número y el ritmo que predominará en el acompañamiento: *negra-cuatro corcheas* –cuatro corcheas en 3/4 y dos corcheas en 2/4, como ya se verá-. En esta introducción no se da una resolución en tónica, sólo prepara hacia la dominante para resolver en la introducción de A.

Allegro

f

ff

La *sección A* (cc. 5-36) está formada por una introducción de cinco compases, una *parte rítmica* (cc. 9-19), una *parte lírica* (cc. 20-25) y una *rítmica-lírica* (cc. 25-36). La introducción de esta parte marca el ritmo descrito anteriormente con varios cambios de compás: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4...dando un aire al comienzo de las *sevillanas* –aire muy común en nuestros villancicos populares-. Siempre con acordes en la derecha y octavas en la izquierda pasando todo el tiempo por dominante tónica de MiM.

Este acompañamiento repetitivo se da durante toda la parte rítmica de A (cc. 9-19). La voz está dividida en dos versos, en los que predominan las corcheas y una nota larga al final de cada uno. El primero termina en dominante mientras el segundo resuelve en tónica.

5

10

tú ¿que la lle - ra - rás?

La *parte más lírica* (cc. 20-25) tiene también dos versos que finalizan en nota larga, y un tercero que retoma el ritmo marcado gracias a un acompañamiento parecido al de los acordes. En cuanto a la melodía, aunque tiene la misma figuración que la anterior, el cambio de modo -ahora menor- le da un aire más lírico e íntimo. Descansan los dos primeros versos en Fa# -perteneciente a la dominante- y el tercero resuelve en la tónica. El acompañamiento, que es lo que realmente le da el cambio de carácter, abandona los acordes de antes para apoyar con un único acorde en la derecha mientras la izquierda realiza un pedal de tónica sincopado, lo que le da un carácter lineal. Justo en el último compás -c. 25- el acompañamiento vuelve a ser el de los conocidos acordes.

Po - ca co - sa pa - ra Dios que

Poco menos

p

22

po - co pa - ra Je - sús

rit.

a tpo primo

f

pp

En la parte o *zona rítmica-lírica* (cc.25-36) el acompañamiento de acordes conocidos se desarrolla en 2/4 (cc. 25-30) con la misma armonía (dominante–tónica de MiM), mientras la voz recita en negras la palabra *Dulce* –sentimiento y sensación cariñosa y agradable-. Del c. 31 al c. 36 se repiten, prácticamente de forma literal, los compases de la zona lírica anterior.

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The vocal line is in a recited style, with lyrics: "dul - ce dul - ce dul - ce", "dul - ce. Po - ca co - sa pa - ra un Dios que po - co pa - ra Je -", and "sus. Pues". The piano accompaniment features a steady rhythm of chords and moving lines. A *pp* (pianissimo) marking is present. A *rit.* (ritardando) marking is at the bottom. The score is divided into systems with measure numbers 25, 31, and 35.

La *sección B* (cc. 36-55) es la zona donde texto y música practican más el lirismo y la inestabilidad. Son versos más inestables en cuanto a la uniformidad de figuración del acompañamiento y de la armonía. Por lo tanto la melodía, aunque en la línea anterior, pierde esa uniformidad condicionada por los cambios armónicos. El primer verso continúa en MiM, pero los dos siguientes parecen estar en el centro tonal de Do#. En principio, el Do# podría ser menor, pero también aparecen constantemente La#, Mi# y Si#, por lo que en vez de utilizar la lógica de ir al relativo menor, nos sorprende con Do# M.

Del c. 46 al c. 55 se presentan unos compases de unión que podemos interpretar como una especie de *codetta de B*. Aquí comienza con los compases iniciales 1 y 2 - aunque en Do#M- y los desarrolla preparando así la nueva tonalidad de MiM, con la que reexpone; volvemos a A.

La *sección A'* (cc. 56-76) coincide literalmente con los compases del 5 al 25 de la *sección de A*. –La denominamos *A'* por no reproducir toda la sección que imita–.

Por último, en los *compases cadenciales* (cc. 76-80) queremos señalar la curiosidad de que el ritmo que utiliza es de 4/4 (*seis corcheas-negra*) aunque está escrito en 3/4, por lo que el acento de la negra primero cae en el primer tiempo, luego en el segundo, tercero y, finalmente, vuelve al primero donde concluye. Tonalmente continuamos en MiM. Rítmica y lírica; alegría y recogimiento; tradición y modernidad; evidencia y sorpresa ... son rasgos presentes en el *Villancico del boticario*, pieza con la que concluye esta colección.

Fa, se tiene que interpretar como un mordente, resultado adecuado para identificarlo con el ritmo de la tradicional *habanera marinera*. Nos encontramos en SolM, aunque juega con un Mib que se puede interpretar como nota de paso.



La *sección A* (cc. 3-12) comienza en el c. 3 y está formada por una frase o estrofa de cuatro versos que abarca hasta el c. 12. Cada uno de los compases finaliza en nota larga y la segunda semifrase se repite dos veces. La melodía, en la que predominan las corcheas a excepción de los finales de verso, comienza y finaliza en Si la primera vez, mientras que la segunda finaliza en Sib. El acompañamiento continúa en la línea de la introducción, con la misma figuración, jugando con el SolM aunque luego el Mib se independiza -c. 5- desapareciendo brevemente el Fa#: esto nos indica el juego de mezclar el Sol Mixolidio con el Dórico. En la segunda semifrase el acompañamiento de la mano derecha pasa a estar formado por notas dobles modulando a Sol Frigio, aunque finaliza con esa mezcla de modos de la primera vez. La repetición o segunda vez se establece en Solm -también podemos pensar de nuevo en Sol Frigio, ya que son las alteraciones de la tonalidad en la que se desarrolla la frase de la *sección B*, MibM, aunque no hay ningún La que lo afirme o lo desmienta-. Sección de presentación donde el ritmo de la habanera le da personalidad a un texto que alude al mar y a sus frutos: transparencia y color.

Capítulo V

**FIN DEL APRENDIZAJE
Y BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE PROPIO:
MADRID Y ROMA, 1957-1968**

Capítulo V

FIN DEL APRENDIZAJE Y BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE PROPIO: MADRID Y ROMA, 1957-1968

V.1. Madrid, 1957-1963. El inicio de un magisterio.

El año 1957 es una fecha de referencia en la vida de García Abril. Por un lado, finaliza sus estudios de Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y por otro, a principios de ese mismo año, decide presentarse a oposiciones para ser profesor de conservatorio. Realiza y aprueba la oposición de Profesor Auxiliar de Solfeo produciéndose el nombramiento (21-3-57) y toma de posesión (22-3-57) en marzo de 1957. La entrada de García Abril como profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (y de otros compañeros, como Manuel Angulo y Manuel Moreno-Buendía) supuso un revulsivo en el terreno generacional¹²⁵ y la plasmación, como hemos visto, de que ciertas formas en España estaban iniciando un cambio.

De los mejores recuerdos que conserva el joven Antón, de su última época de estudiante en el conservatorio, es el relativo al grupo de compañeros que configuró perdurando esa amistad en el tiempo. Ángel Arteaga, Manuel Angulo, José Peris, Manuel Moreno-Buendía, Miguel Alonso, Carmelo Alonso Bernaola... Con Bernaola, ya fallecido, la amistad fue extensiva a las familias respectivas “fue como un hermano para mí”, nos relata García Abril. Por otro lado, la idea de presentarse a sus primeras oposiciones era una forma de asegurar una estabilidad profesional, y el conservatorio era un lugar donde podía practicar una enseñanza más especializada que donde en esos momentos la desarrollaba, el Instituto Ramiro de Maeztu.

Durante este año 57 sigue su labor compositiva escribiendo para piano: *Cuatro preludios* y *Preludio y toccata*, obras que finaliza en este momento. El origen de la primera, que está descatalogada, está en la compuesta en 1954 titulada *Tres preludios*. La realización de un cuarto preludio da lugar a la nueva denominación; la segunda, *Preludio y toccata*, además de estar editada, es una obra importante en esta etapa por lo que nos detendremos en su análisis detallado.

En esta época toda la oferta musical que ofrecía Madrid años atrás se fortalecía y aumentaba gracias al cambio, como mencionamos anteriormente, que en España se estaba produciendo. Además de las actividades organizadas por las Juventudes Musicales de España, desde sus diferentes sedes de numerosas provincias españolas, y los conciertos programados en Colegios Mayores y Universidades, la vida musical madrileña se seguía enriqueciendo con el auge, cada vez de mayor relevancia, del Ateneo de Madrid.

Como hemos explicado en capítulos anteriores, el Ateneo de Madrid, en el año 1958, demuestra seguir evolucionando hacia el futuro estando cerca y brindando su apoyo a lo nuevo. Nos estamos refiriendo a la creación, en 1958, del Aula de Música del Ateneo de Madrid, dirigida por Fernando Ruiz Coca.

La importancia del Aula de Música del Ateneo de Madrid fue decisiva en la formación de la vanguardia española; podríamos afirmar que es a partir de este centro donde se produce la verdadera renovación de la música española¹²⁶. (García Abril fue testigo y activo protagonista de esta institución y de la renovación mencionada).

¹²⁵ El diario de Juventud en un artículo escrito por Jesús Gómez Mar dejaba constancia de este hecho.

¹²⁶ Por supuesto nos estamos refiriendo al área madrileña, ya que los compositores catalanes tuvieron sus propios círculos.

El Aula de Música del Ateneo de Madrid dio oportunidad a muchos compositores para conocer, intercambiar y difundir el lenguaje musical de la vanguardia. El crítico musical Ruiz Coca fue el verdadero artífice de los logros de dicha institución. Los compositores españoles tenían un lugar para estrenar sus obras y para debatir y analizar los problemas de la música en general, y de la música contemporánea en particular. "... En momentos donde era difícil escuchar cierto tipo de música y no se encontraban partituras, el Ateneo, a través de su Aula de Música, cubría estas lagunas pudiéndose escuchar música llegada de Europa y teniendo, también, la posibilidad de conseguir partituras desconocidas", nos manifiesta García Abril.

Relativo a lo expuesto anteriormente, hay que volver a recordar el claro carácter pedagógico del Aula de Música ejemplificado por la existencia de Seminarios. Los conferenciantes que intervenían en el ciclo se reunían previamente a su presentación pública para estudiar la partitura que se iba a comentar. A continuación, se explicaban las obras analizadas en el Seminario pero ya ante el público y seguidamente, se celebraba el concierto, a veces en formato de conferencia-concierto. "... En aquel momento, en el Aula de Música, un compositor presentaba una obra, generalmente desconocida, en la autoría de Stockhausen, Boulez, Xenakis ..., o cualquier compositor de la vanguardia europea de la actualidad, incluyendo música concreta, electrónica, etc, y también de nosotros, los españoles, presentábamos y estrenábamos aquí nuestras obras", nos comenta García Abril.

En este Aula se estudiaban y cultivaban temas y músicas que mostraban la evolución del siglo XX, con una atención muy especial a lo español. Lo novedoso de este importante centro es que no sólo se estrenaban obras de la más reciente actualidad¹²⁷ con presentaciones y debates previos, sino que, además de la asistencia de músicos interesados en estas cuestiones, se acercaban a ella intelectuales¹²⁸ en general – literatos, filósofos, científicos, pintores, etc- que, con su sensibilidad e inquietud por las distintas facetas del pensamiento y arte del momento, aportaban sus propios puntos de vista sobre estos temas. Por lo que, se estaba dando a estos coloquios el tono y la altura universitaria que la música nunca había tenido al no estar configurados todavía, en la universidad española, estudios musicológicos especializados. (Esta filosofía cultural del Aula era coincidente con la practicada por García Abril, desde sus inicios, con el objetivo de formarse como músico integral, es decir, en su concepto integrador y humanístico del arte).

Y volviendo a lo comentado anteriormente referente a la importancia del año 58 en el mundo de la nueva música, de la vanguardia en España, es necesario recordar la formación del Grupo Nueva Música, relacionado muy estrechamente con las instituciones Juventudes Musicales, donde se celebra el primer concierto o concierto inaugural, y el Ateneo de Madrid, donde tiene lugar el segundo concierto del grupo¹²⁹. Ramón Barce, quien tuvo la iniciativa y redactó el primer manifiesto, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra y Fernando Ember fueron los integrantes de este grupo amparados en torno al crítico Enrique Franco siendo el año de su fundación 1958. El Grupo Nueva Música forma parte de la llamada Generación del 51, grupo de compositores nacidos en

¹²⁷ Recordamos el relevante concierto celebrado en el *Aula de Música* el 20 de marzo de 1958 con obras de Cristóbal Halffter, Alberto Blancafort, Fernando Ruiz Pipó, Narciso Bonet, Gerardo Gombáu, José Moreno Gans, Francisco Calés, Matilde Salvador, Luis de Pablo, Manuel Castillo, Salvador Ruiz Luna y García Abril. Estuvo interpretado por la soprano Blanca María Seoane y la pianista Carmen Díez Martín.

¹²⁸ En el concierto, al que hacemos referencia en el pie de página anterior, se celebró una exposición-coloquio de Enrique Franco y del poeta José Hierro sobre el tema "Actitud del poeta ante la música".

¹²⁹ En ambos conciertos se interpretan obras de los miembros del grupo.

torno a 1930 y que la historia les hace protagonistas de la renovación, del gran cambio de la música española en el final de los años cincuenta y principios de los sesenta.

El Grupo Nueva Música, aunque heterogéneo, tenía las ansias y la impronta común de conocer lo nuevo, y de mostrar a los demás que su línea estética, que su obra compositiva, estaba con lo nuevo. El problema fue, quizás, que no todos tenían el mismo concepto de lo nuevo, de lo que se denominaba vanguardia. Si bien algunos abandonaron el mundo de la composición, la mayoría del grupo tomó la bandera estética dominante en la música europea del momento, es decir, de la hegemonía alemana, de la Escuela de Viena... Los postulados del atonalismo y del serialismo, dominantes en Europa, unidos en el deseo de romper con el pasado, de romper con el lenguaje de la tradición, se extendían ahora también a España.

Antón García Abril, conocedor como los demás, de todas las estéticas y tendencias, tuvo siempre claro que ese no era su camino a seguir. No obstante, insistimos, tuvo interés en conocer, en profundidad, los procedimientos seriales y la técnica dodecafónica, así como todas las demás tendencias que surgen a partir de este momento. Ya en el final de su etapa de formación en Madrid -1957- entra en contacto directo con el mundo del dodecafonismo a través del compositor chileno Gustavo Becerra -quien imparte, en esa etapa, unos cursos en el Real Conservatorio de Música de Madrid y está presente en los ambientes musicales y culturales madrileños-. Desde 1958 hasta 1963, que profundiza con Petrassi en estos procedimientos, García Abril realiza viajes a Francia y a Italia donde, además de asistir a conciertos en general y de música contemporánea en particular, así como a representaciones de óperas e intentar estar al día en lo relacionado con el tema de antiguas y nuevas ediciones, realiza algunas experiencias como compositor en las técnicas comentadas y que más tarde analizaremos. Pero en general, en su poética humanística, donde la comunicación es un valor prioritario, no había cabida para esta estética que sí podía ser válida como línea de investigación, pero no como fin último, ni como objetivo a alcanzar.

Antón García Abril optó, como ya hemos comentado en apartados anteriores, por la otra vanguardia, la línea estética heredada de Stravinsky-Bartók-Hindemith -VHB- en donde, junto con su propia identidad cultural, se sentía cómodo y libre para conseguir su propio lenguaje, su propia voz. Muchos no sólo no le entendieron sino que se empeñaron en decir que eso no era vanguardia sino un retroceso al pasado, a la involución. El tiempo parece que está poniendo las cosas en su sitio -nosotros queremos contribuir a ello- y, mientras García Abril se ha mantenido hasta estos días fiel a su estética, otros, que criticaban su método formando parte de la vanguardia no discutida, han evolucionado a lenguajes más próximos a su filosofía. Desde aquí queremos reivindicar la existencia y valores de las dos vanguardias, y el valor de la obra bien hecha producto de la libertad y honestidad del compositor. Los juicios de valor y pensamientos únicos ya forman parte de un pasado que nosotros no queremos repetir.

Pero Antón García Abril no fue sólo testigo y partícipe de toda esta renovación y cambio dentro de la música española, sino al que se produce, con cierta anterioridad, en las artes plásticas y también en otras ramas del arte en general. En esta década, además de crearse nuevas instituciones, galerías comerciales y publicaciones de carácter cultural y artístico, se fundaron, también, grupos experimentales. El grupo valenciano Parpalló o el madrileño El Paso fueron excelentes ejemplos de modernidad y de integración artística. Pintores, escultores, arquitectos, poetas..., y también músicos, eran los puntos de encuentro de la vanguardia, de la nueva concepción del arte.

Antón García Abril, en su etapa valenciana, había iniciado amistad con pintores como Michavila, Alfaro y Sempere que ahora, en 1956, serían algunos de los integrantes del Grupo Parpalló -formado en el mes de diciembre de 1956-. Lo

integraban artistas pertenecientes a distintas vertientes creativas en un intento de integrar todas las artes. García Abril se sentía muy identificado con este pensamiento siguiendo relacionándose en Madrid con estos creadores a través de la asistencia a sus exposiciones.

El Paso fue otro ejemplo de grupo experimental. El 20 de febrero de 1957 se creaba el grupo: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Antonio Suárez, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Manuel Conde y José Ayllón. Todos ellos participarían en la exposición del grupo en abril, en la Galería Buchholz, una de las galerías de moda en Madrid en esos tiempos. García Abril, que conocía a alguno de los integrantes de este grupo personalmente y a otros a través de sus obras, asistió a este importante evento intercambiando impresiones con sus autores.

Iniciadas en el año 1957, pero finalizadas varios años después, García Abril compone *Cuatro canciones sobre temas gallegos*, voz y piano, 1957-62 y *Concierto para piano y orquesta*, 1957-63.

Cuatro canciones sobre temas gallegos, voz y piano, 1957-62, está iniciada por la canción titulada *Coita* y también denominada *Mariñeiros*; el texto es un poema de Álvaro de las Casas. Las tres canciones restantes, que completan la colección, son tres poemas de Rosalía de Castro –*Cando vos oyo tocar*, *Todo e silencio* y *As de cantar, meniña gaitreira*-. Por el interés y repercusión de esta obra, procederemos a un análisis detallado de la misma.

El *Concierto para piano y orquesta*, 1957-63, como primera gran obra sinfónica, le llevó, a García Abril, muchos años en su composición. Por su importancia y relevancia en esos momentos, nos detendremos en un análisis pormenorizado de la misma.

En el año 1959 García Abril compone *Dos canciones de juventud*, para voz y piano, con textos de Gracia Ifach, y *Dos canciones sobre “El alba del alhelí”*¹³⁰, voz y piano, con textos de Rafael Alberti. Esta última, también denominada *Dos villancicos sobre “El alba alhelí”*, surge dentro del Grupo Nueva Música siendo parte integrante de un ciclo donde, además de estar incluidas obras de casi todos los integrantes del grupo, también se añade Gerardo Gombau¹³¹. Queremos volver a señalar la estrecha relación profesional y personal que establece García Abril con el poeta y también que, a raíz de la composición de este ciclo, el Grupo queda unido a Alberti quién agradece desde Buenos Aires, ciudad donde en esos momentos residía, que los jóvenes compositores se acuerden de él.

Respecto a *Dos canciones de juventud*, para voz y piano, son dos piezas de un compositor joven que, con afecto y admiración, dedica a la autora de los textos que musica, la poetisa valenciana Gracia Ifach organizadora, en su residencia madrileña junto con su marido también poeta, de numerosos encuentros con diferentes intelectuales y artistas. Allí, García Abril, quien mantuvo relación casi familiar con los mencionados anfitriones, conoció y entabló amistad con diferentes poetas como José Hierro, y también con Josefina Maresa y su hijo Miguel –viuda e hijo de Miguel Hernández, respectivamente-.

¹³⁰ Fue estrenada por Ángeles Chamorro, voz, y Enrique Franco, piano. El pianista, crítico e impulsor del grupo, Enrique Franco, también es autor de alguna canción del ciclo.

¹³¹ Con esta colaboración, Gombau iniciaba una etapa más relacionada con la música contemporánea de su tiempo.

Durante 1960¹³² García Abril no realiza ninguna composición de las tratadas en este trabajo de investigación. Aprovechamos para recordar que, aunque la música incidental ha sido también importante en la obra compositiva garciabriliana, el objeto de nuestro estudio es la relación que el compositor tiene con la denominada música clásica, culta o de arte en general. Ésta es tan determinante en calidad y cantidad, abarcando todos los géneros compositivos, que, en nuestra opinión, la otra, es decir, la música incidental, no tiene cabida aquí siendo, por esta razón, excluida de nuestro trabajo.

Respecto a las inquietudes extramusicales de García Abril manifestamos que sigue al corriente de cómo el arte español de esos momentos continúa alcanzando prestigio internacionalmente¹³³. Es conocedor de la obra de los pintores Tapies, Cuixart, Tharrats y Farreras. Es admirador de los escultores Chirino y Chillida, entre otros, continuando la carrera en paralelo de los pintores madrileños del grupo El Paso que, en 1960, se separan como colectivo continuando la carrera en solitario. García Abril coincide, además, con la poética de Viola al simbolizar la oposición o antagonismo universal entre luz y sombra –luz y oscuridad-. Con Rivera es coincidente en que sus obras, aunque transmiten fuerza y energía, siempre expresan y comunican lirismo. A través de sus viajes, asistencia a exposiciones, lectura de revistas especializadas y conversaciones con los interesados, García Abril participa de las manifestaciones artísticas de la época por compromiso y solidaridad con los compañeros artistas, y por sensibilidad y pasión hacia el arte en su conjunto.

En 1961 compone *Jácara*, para soprano, tenor y conjunto instrumental y *Tres nanas*, para voz y piano. Esta última, con textos de Rafael Alberti, también la hemos seleccionado, por su interés y relevancia, para un análisis detallado. Respecto de la primera, *Jácara* –título final y definitivo de esta obra, ya que originalmente el compositor la denominó *Retablillo* y después *Da bienes fortuna*-, es una obra que formó parte de un concierto¹³⁴ celebrado el 2 de junio de 1962, que organizó el Aula de Música del Ateneo de Madrid con motivo de un homenaje dedicado a Luis de Góngora y que cerraba los actos del curso.

En 1962 compone *Tres canciones españolas*, para voz y orquesta, y *Concierto para instrumentos de arco*, orquesta de cuerda. Esta última la hemos seleccionado para un análisis detallado. La primera, *Tres canciones españolas*, para voz –soprano/mezanosoprano- y orquesta¹³⁵ –existe versión para voz y piano¹³⁶-, con textos de Federico García Lorca. La primera canción se titula *Zorongo*, popular son gitano. La segunda se titula *Nana, niño, nana* y está basada en la *Nana* del primer acto de *Bodas de sangre*. La tercera, *Baladilla de los tres ríos*, está inspirada en la alusión que de los ríos

¹³² Es el año de su servicio militar; tiene 27 años y ya había agotado todas las prórrogas posibles. Pero la relación con la música incidental, que también tenía en esos momentos, le proporcionó muchas prevendas quedando sus obligaciones reducidas a la organización de ciertos actos musicales. Su cuartel era el General Sanjurjo del Ejército del Aire en Zaragoza. Sus mandos permitieron que regresase a Madrid y que, desde allí, se desplazase a realizar los actos musicales antes mencionados –hay que recordar que en esos momentos era profesor de Solfeo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid-.

¹³³ El informalismo protagoniza el salto que permite el prestigio internacional del arte español. Desde 1959 se cosechan premios en Pittsburg, Venecia, Sao Paulo...y, así, se llega en 1960 a la gran exposición *New Spanish Painting and Sculpture* que Frank O'Hara, conservador del MOMA de New York, prepara con tanto interés.

¹³⁴ En dicho acto también participaban con sus obras los compositores Ramón Barce, Manuel Castillo, Gerardo Gombau y Luis de Pablo.

¹³⁵ Fue estrenada en 1963 en Radio Luxemburgo por Inés Rivadeneira y la Orquesta Sinfónica de RTV de Luxemburgo dirigida por Louis de Froment.

¹³⁶ El 26 de agosto de 1966 en Jaca –Zaragoza- fue estrenada la versión para voz y piano de dos de las *Tres canciones españolas* –*Nana, niño, nana* y *Baladilla de los tres ríos*-. Sus intérpretes fueron Matilde Vizcarri –voz- y Manolita Gimeno Lisón –piano-.

Guadalquivir, Darro y Genil realiza Lorca en su poema *Cante jondo*. Para la realización de esta obra, García Abril investiga en la esencia de la música andaluza primero, para ser fiel en la comunicación de su mensaje y segundo, para poder finalizar imprimiendo su peculiar lenguaje –lirismo contemplativo de la copla y brillantez imaginativa y descriptiva de los acompañamientos rítmicos-.

Y, cerrando esta etapa, compone en 1963 *Aunque vives en costera*¹³⁷, para voz y piano, dedicada al pianista Miguel Zanetti y basada en un texto popular aragonés.

También queremos señalar que es en este mismo año, 1963¹³⁸, cuando García Abril comienza su relación con las Semanas de Música Religiosa de Cuenca. Antonio Iglesias, director técnico de estas jornadas, reclama al compositor para formar parte del jurado del desaparecido Concurso de Composición Tomás Luis de Victoria¹³⁹.

V.2. Estancia en Roma, curso 1963-1964.

Su segunda estancia en Italia fue en Roma. Estuvo durante un año, durante el curso 1963-64. Fue gracias a una beca que otorgaba la Fundación Juan March durante seis meses¹⁴⁰; los otros seis García Abril permanecería por cuenta propia. Entre uno y otro semestre, García Abril regresaba a Madrid para casarse con Áurea Ruiz. El 16 de mayo de 1964 los dos músicos enamorados contraían matrimonio después de más de diez años de amistad profunda y especial. Su vida en común se iniciaba en Roma en la segunda etapa de formación musical y cultural en Italia que el compositor quería continuar.

Inicialmente, la razón de residir en Roma, durante todo un año, era para asistir a los cursos que Goffredo Petrassi impartía en la Accademia Santa Cecilia de la capital italiana. Pero finalmente, García Abril escogió ir a Roma no sólo por la figura de Petrassi –quien, sin duda, le interesaba profundamente, aunque se sentía más próximo a Messiaen¹⁴¹–, sino por la pasión y curiosidad que le producía Italia y su cultura. Cultura, tradición y antecedentes en general, y arquitectura, pintura, escultura y música, en particular, fueron los aspectos que llevaron a García Abril a realizar también, en la misma Academia, un curso de Historia de cultura italiana –lo impartía la mujer de Fassano, director de orquesta-.

Pero centrándonos primero en el aspecto estrictamente musical, Antón García Abril, que tenía ya el convencimiento de que los procedimientos europeos imperantes en ese momento –procedimientos schoenberianos y escuela de Viena– no estaban dentro de lo que él sentía debería ser la esencia de la música en su valor comunicativo, asumía su responsabilidad de profundizar todo lo posible en ellos, para tener la tranquilidad de aproximarse intelectualmente de lo que definitivamente se terminaría separando con convicción.

Es conveniente volver a comentar, como ya hemos hecho a lo largo de este trabajo, que en este momento en Europa existían dos sobresalientes vanguardias coetáneas en el tiempo. Eran dos vías definidas pero antagónicas, sin punto de encuentro. Una provenía del docecafonismo, del serialismo..., de la ruptura con lo anterior; la otra de la

¹³⁷ Fue estrenada el 8 de abril de 1970 en la Sociedad Filarmónica de Bilbao por Ángeles Chamorro, voz, y Miguel Zanetti, piano.

¹³⁸ En 1963 también compone la música para la obra de teatro *Calígula*, texto de Albert Camus en versión de José Escué Porta.

¹³⁹ Otros miembros de dicho jurado fueron Óscar Esplá –presidente–, Odón Alonso, Cristóbal Halffter y Antonio Iglesias.

¹⁴⁰ Lo que esta beca le concedía era el período comprendido entre el 20 de enero y el 20 de junio de 1964. García Abril decidió aprovechar todo el curso instalándose los seis meses anteriores.

¹⁴¹ Antón García Abril no tuvo la fortuna de trabajar con Messiaen pero sí la suerte de conocerlo cuando vino a España, a Madrid, a dirigir *Turangalila*. “... se podía intuir a una persona sencilla a pesar de ser tan grande como compositor”, manifiesta García Abril.

evolución de la música tonal. En Italia estaba instaurada, como en gran parte de Europa, la vanguardia que provenía de la hegemonía alemana, por esta razón, García Abril quería llegar, a través de Petrassi, magnífico maestro en todas estas técnicas, a la profundización de todos esos conocimientos que teóricamente ya conocía bien: primero, por la lectura y el estudio de tratados como los de Krener, Schoenberg, etc, segundo, por las enseñanzas que recibió del profesor americano Becerra y tercero, por la asistencia a numerosos conciertos de música contemporánea no sólo a través del Aula de Música o instituciones similares, sino también en Francia o en Italia, lugares a los que ya viajaba con frecuencia. Hay que tener en cuenta que esta estancia en Roma es radicalmente distinta a la de Siena. Cuando llega a Roma ya había viajado al exterior en diferentes ocasiones, era un profesor con cierta experiencia teniendo, además en su haber, numerosos contactos y amistades con colegas y artistas interesantes, es decir, iba como músico adulto a un trabajo más concreto, más especializado, sabiendo además lo que quería conseguir. Como conclusión a esto, lo que quería era trabajar con un compositor del perfil y prestigio de Petrassi para, con toda la información posible, comprobar en la práctica, todo lo que había leído y estudiado a través de la teórica.

La única obra dentro de ciertos cánones seriales, anterior a estos momentos, fue el *Concierto para instrumentos de arco*, para orquesta de cuerda, 1962, analizada anteriormente. De 1963-64, momento que nos ocupa, es el *Homenaje a Miguel Hernández*¹⁴², para voz de hombre, barítono/bajo piano a cuatro manos y quinteto de viento¹⁴³. Esta obra suponía la novedad de homenajear públicamente al poeta¹⁴⁴. También está basada en ciertos procedimientos seriales, aunque dentro del pensamiento libre de García Abril. Las incursiones en esta estética, que fueron puntuales, eran un impulso a la experimentación o investigación de la misma, forma en que García Abril explicaba estos procedimientos. Sin embargo, en estos momentos, la crítica¹⁴⁵ vio en aquello un cierto cambio en la filosofía garciabriliana; el paso de la música entroncada en la tradición a la de la ruptura con la misma, a la *vanguardia* dominante. -En 1968 volverá a realizar otra incursión con otra composición de estas características, *Tres piezas para doble quinteto y percusión*-.

Como conclusión, García Abril, en Roma, consiguió el objetivo propuesto. Trabajó con Petrassi y lo hizo bien. Aprendió mucho de sus enseñanzas, pero también discutió con el gran maestro por discrepar en numerosos aspectos. También se enriqueció profundamente con tantos compañeros venidos de todos los lugares del mundo. “En estos cursos, a veces, se aprende más de los compañeros que del propio profesor”, nos comenta García Abril.

Finalmente, García Abril se reafirmó en sus pensamientos y en su falta de fe en las directrices tomadas por la Escuela de Darmstad y la Escuela de Viena, y de las filosofías que promulgaban el serialismo. Porque la uniformidad y el pensamiento único nunca

¹⁴² Fue estrenada el 2 de diciembre de 1964 en la *I Bienal Internacional de Música Contemporánea* celebrada en Madrid. Sus intérpretes fueron el barítono Luis Villarejo y un conjunto de cámara dirigido por Enrique García Asensio. Previamente, esta obra, había sido galardonada con el Primer Premio del *Certamen Nacional de Composición* convocado por el Aula de Música del Servicio Nacional de Educación y Cultura de organizaciones del Movimiento.

¹⁴³ Existe versión para voz de hombre, barítono/bajo y orquesta. La primera audición de esta segunda versión fue realizada el 25 de mayo de 1965 en el *XXXIX Festival Mundial de la SIMC*, celebrado ese año en Madrid. Fueron sus intérpretes el bajo Julio Catania y la Orquesta Nacional de España -ONE-, bajo la dirección de Rafael Frübeck de Burgos.

¹⁴⁴ Antón García Abril, como comentamos anteriormente, tuvo mucho contacto con Josefina Manresa, mujer de Miguel Hernández y a través de ella profundizó en su poesía. Josefina era íntima amiga de otra buena amiga de Antón, María Gracia Ifach, autora de los textos de *Dos canciones de juventud*, 1959. También tuvo mucha relación con Miguel Hernández, hijo.

¹⁴⁵ Federico Sopena y Fernández-Cid Diario ABC, 4.12.1964.

gustaron a García Abril; necesitaba sentirse libre y enseñar su personalidad. García Abril tenía la convicción de que se podía estar en la vanguardia, que se podía practicar modernidad sin la necesidad imperiosa de romper con todo. En este concepto de no rompimiento podemos establecer rasgos de coincidencia entre Penderecki y García Abril. Penderecki ha sabido modular su propia visión de la música hasta llegar a la auténtica vanguardia en la que ha desembocado: hacer música donde la música practica de su esencia, de su tradición; el acorde no se escapa de su misión y el resultado es una música audible. Hay que tener presente que para García Abril “la música es un lenguaje y el lenguaje, cuando no se entiende, origina la incomunicación total. Si por el contrario, aceptamos que la música no es un lenguaje y pensamos que es un objeto sonoro, entonces todo cambia; la comunicación ya no es una razón de ser” nos manifiesta el compositor. Como Le Corbusier, García Abril piensa que el futuro es de los jóvenes “y son ellos los que tendrán la responsabilidad de poner cada cosa en su sitio”.

Y volviendo al otro objetivo a alcanzar por García Abril en esta segunda estancia en Italia, esta vez de residente en Roma, de dedicarse a seguir profundizando en el conocimiento de la cultura italiana en general decimos que, además de asistir el tiempo necesario a las clases con Petrassi, dedicándole a la composición un espacio importante, el otro tiempo estaba destinado a intentar empaparse de la historia y de la cultura italiana. Primero, de todo el contenido artístico de la ciudad de Roma: pintura, escultura, arquitectura y después, viajes frecuentes a Florencia con el mismo fin, llegando a recorrer, durante los fines de semana, prácticamente la totalidad de Italia, alcanzando una visión bastante completa del arte de este país. Además de tener un amplio conocimiento práctico del arte italiano, también pudo alcanzar el teórico a través de la realización académica del curso de Historia de cultura italiana antes comentado.

En Roma continuó su estrecha relación con el mundo del arte español, en general, y de la pintura española, en particular. En esta ciudad coincidió con Alcorgo, Zarco, Agustín De Celis, el escultor Francisco López, la pintora Carmen Escorial, Rafael Moneo... Por el contrario, durante este curso con Petrassi, no coincidió con ningún compositor español¹⁴⁶.

Y es también en Roma donde García Abril lee la obra publicada en 1962 *La obra abierta* del italiano, nacido en Bolonia, Umberto Eco. Aunque no coincidente en algunos de sus planteamientos, sí estaba interesado en sus pensamientos siempre inteligentes y bien estructurados. De este libro, además de otros aspectos, coincide con Eco en lo siguiente: “En este sentido, lo informal es un rechazo de las formas clásicas de dirección unívoca, pero no un abandono de la forma como condición fundamental de la comunicación. Lo informal, como también toda obra *abierta*, no nos conduce a proclamar la muerte de la forma, sino a forjar una noción más flexible y concebir la forma como campo de posibilidades”¹⁴⁷. (Recordemos que García Abril es gran defensor de la forma, de la estructura, pero siempre de manera libre, flexible).

Durante este curso 1963-1964 García Abril finaliza el *Concierto para piano y orquesta*, iniciado en 1957 y del que realizamos un análisis detallado en el apartado anterior.

¹⁴⁶ Aunque, por supuesto, con Petrassi estudiaron compositores españoles pero en otros momentos - Oliver, Claudio Prieto, Villarrojo, etc-. En el 64 estaba Agustín González Acilu, pero no estudiaba con Petrassi; estaba por cuenta propia.

¹⁴⁷ Eco, Humberto, *La obra abierta*, Roma, ed. Bompiani, 1962.

En 1964 compone *Cántico delle creature*¹⁴⁸, cantata para cuarteto vocal, coro mixto y orquesta, relacionada directamente de su estancia en Roma. García Abril inicia esta cantata cuando residía en esta ciudad y está compuesta partiendo de los inspirados textos de San Francisco de Asís. Utiliza, aquí, lo que venimos denominando el atonalismo libre garciabriliano, ya que, aunque en su filosofía de sentirse libre nunca se cierra en una sola técnica, en esta cantata hay un espíritu predominante de ésta siguiendo la línea de composiciones realizadas en esta etapa donde está experimentando en la búsqueda de un lenguaje propio, aunque, queremos recalcar, que el sello garciabriliano está impreso en las composiciones de todas sus etapas.

García Abril, que siempre había sentido una profunda atracción por los textos de San Francisco, sintió un día la necesidad de ponerles música.

“*Cántico delle creature* es el canto del alma cristiana, verdadero canto cristiano compuesto en loor del Creador. Es la expresión de la alegría del alma que ve a Dios en todas partes y su imagen en cada una de las criaturas. Es una síntesis de amor al Universo y por el Universo a Dios. Este canto de alabanza al Altísimo me sobrecoge de una manera especial porque en él se dan gracias con sencillez por las cosas más elementales de la naturaleza, pero al mismo tiempo, más grandiosas: el sol, el viento, las nubes, la luna y las estrellas, el agua, el fuego, la tierra, las flores. Dice San Francisco: Loado seas, Señor mío, por la hermana agua, la cual es muy útil y humilde y preciosa y casta. No pueden decirse cosas más bellas con tanta sencillez y es justamente en esta sencillez y humildad donde encuentro toda la grandeza del texto, una poderosa grandeza que me ha llevado a la necesidad de valerme, para la realización de mi obra, de un instrumento que, sólo él, musicalmente, puede reflejar esta magnitud: el coro. El cuarteto solista contrasta con el coro y me ha servido para aumentar las posibilidades técnicas y sobre todo para seguir las flexiones emotivas del Cántico”¹⁴⁹.

Cántico delle creature es un cántico espiritual y religioso donde la orquesta quiere representar la belleza de la naturaleza desde la fe en la creación divina, a través de un majestuoso tratamiento de las familias orquestales destacando a los vientos y a la percusión. El coro canta alabando, con agradecimiento humano, esa perfecta y magna creación. Mención especial para la participación de los solistas del cuarteto vocal cantando juntos, doblados a dos y con inspiradas líneas contrapuntísticas que se intercalan con las emocionadas partes homofónicas que entona el coro, unidas por efectistas interludios orquestales. El lenguaje garciabriliano puesto aquí al servicio del humanismo cristiano que canta a la vida y a su trascendencia.

Son también del año 1964 las composiciones *Pater noster* y *Ave María*¹⁵⁰, para coro mixto a cappella; *Piezas para flauta y piano*; *Tres movimientos*, para guitarra. Las dos últimas están realizadas dentro del estilo serial, aunque provistas del sello garciabriliano. Ambas están fuera de catálogo y no han sido estrenadas. *Tres movimientos*, para guitarra, es la primera obra para este instrumento. *Pater noster* y *Ave María*, dos piezas compuestas a su mujer Áurea Ruiz como regalo de bodas, es la obra seleccionada de esta etapa para un detallado análisis.

V.3. El regreso a Madrid, 1965-68.

García Abril regresa de Roma en junio de 1964 reincorporándose a su plaza de Profesor de Solfeo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Quizás

¹⁴⁸ Fue estrenada en el 20 de enero de 1968 en el Auditorio del Ministerio de Información y Turismo por la Orquesta y Coros de la Radiotelevisión Española (RTVE) dirigidos por Enrique García Asensio, dentro del Homenaje a la memoria de Ataulfo Argenta en el X aniversario de su muerte. Tres años antes de esta fecha y uno después de su composición -1965-, obtiene el Premio Tormo de Plata del desaparecido Concurso de Composición *Tomás Luis de Victoria* de las *Semanas de Música Religiosa* de Cuenca.

¹⁴⁹ Notas, del compositor, al programa del estreno.

¹⁵⁰ Se estrena el 16 de mayo de 1964 en la Iglesia Santo Tomás de Aquino de la Ciudad Universitaria de Madrid, día y lugar donde se celebra el matrimonio, oficiado por el padre Sopena, de Antón García-Abril y Áurea Ruiz. En aquel momento, García Abril estaba residiendo en Roma, viene a España para casarse, y regresa con su mujer para continuar los estudios en la *Academia* que finaliza en junio de ese mismo año.

debido a la vuelta a la docencia y a su profunda dedicación a la misma comprobamos, hasta el año 69 en que solicita una excedencia, un descenso en su producción tanto en cantidad como en relevancia de la misma. Sin embargo, llega a España repleto de enseñanzas integradoras: culturales, artísticas, de vida. Ese germen de búsqueda y de formación intelectual y espiritual sigue más vivo que nunca. Ejemplo de esto es como le influye el escrito que, recién llegado a la capital, llega a sus manos, de su admirado escultor vasco Jorge Oteiza, publicado en 1963 a raíz de la decisión, tomada en 1958, de abandonar la escultura e incluido, en 1993, en un importante ensayo donde se expone su interpretación estética:

“Puedo afirmar y afirmo ahora: que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y de su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia... Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío. Este vacío final significa que el arte ya no necesita seguir explorando, que ha elaborado ya una sensibilidad actual para la vida, para nuestro comportamiento espiritual y que la educación debe transmitir a todos”¹⁵¹.

Este escultor vasco, nacido en 1908, decidió en 1958 abandonar la escultura tras considerar que el arte contemporáneo había alcanzado un vacío tal que ya no necesitaba seguir explorando y que su misión, como artista, debía ser la de transmitir un comportamiento espiritual y estético a las futuras generaciones.

“Recuerdo a mi regreso a Madrid, después de mi estancia en Roma, cómo me impactó un escrito de mi admirado Oteiza, el genial escultor vasco desgraciadamente ya fallecido. Lo escribió cuando decide dejar la escultura por la decepción que el arte contemporáneo le estaba produciendo. Él era un hombre honesto y valiente que proclamaba su filosofía del arte como proceso integrador del hombre y de su entorno... Un camino espiritual que defendía con vehemencia y que necesitaba divulgar... Yo me siento unido a él en esta filosofía...”¹⁵², nos relata García Abril.

La aparición de *Quousque Tandem...*! significaba sentar las bases sobre la teoría, que el escultor vasco, tenía del alma vasca con un minucioso acercamiento a sus tradiciones y a aquellos aspectos de la cultura popular más significativos, al tiempo que se planteaba el arte contemporáneo desde una aproximación espiritual... García Abril, en esa línea espiritual y humanística, recoge la enseñanza y es coincidente en la crisis que, para algunos, estaba alcanzando el arte contemporáneo. Por eso él sigue convencido en continuar asentando su lenguaje en el valor de la comunicación y en el compromiso de aportar su legado personal y honesto a la humanidad; el concepto integrador del arte con el hombre.

En 1965 compone *Don Juan*¹⁵², tragicomedia musical, ballet; *Homenaje a Miguel Hernández*, voz de hombre, barítono/bajo y orquesta¹⁵³ (versión de la original para voz de hombre, barítono/bajo, piano a cuatro manos y quinteto de viento); *Jota del Torico*¹⁵⁴, Ballet; *Suite para guitarra*¹⁵⁵.

Respecto a la tragicomedia de *Don Juan*, aunque también es considerada como un ballet, fue una obra creada con ambición de innovar en un género que combinase el

¹⁵¹ Oteiza, Jorge: *Quousque Tandem. Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Navarra, Editorial Pamiela, 1993.

¹⁵² Fue estrenada el 18 de noviembre de 1965 en el Teatro de la Zarzuela. Fueron sus principales intérpretes Antonio Gades –don Juan-, Curra Jiménez –La muerte- y Pilar Sanclemente –doña Inés-. Se presentaron más de cincuenta personas en escena y la orquesta interpretó con instrumentos antiguos, originales. Los decorados fueron del pintor Viola y del escultor Corberó.

¹⁵³ Como dijimos anteriormente, la primera audición de esta segunda versión fue realizada el 25 de mayo de 1965 en el XXXIX Festival Mundial de la SIMC celebrado este año en Madrid. Fueron sus intérpretes el bajo Julio Catania y la Orquesta Nacional de España –ONE- bajo la dirección de Rafael Frübeck de Burgos. Además de Antón García Abril, también representan a España Luis de Pablo y Cristóbal Halfter.

¹⁵⁴ Fuera de catálogo.

¹⁵⁵ Esta *Suite* tuvo su origen en la película *Posición avanzada* de Pedro Lazaga, también de 1965, que interpretó Regino Sainz de la Maza.

teatro, ballet y música –de ahí que la denominación más correcta sea tragicomedia, ya que además del baile y la música se combina el habla-. Fue una adaptación libre de Alfredo Mañas sobre el mito que representa don Juan, pero sin semejanzas ni con los clásicos –de Tirso hasta Zorrilla- ni con Mozart en su *Don Giovanni*. Aquí, además de representarse en escena los consabidos símbolos de amor, venganza y muerte, la acción es desarrollada a partir de nuestra poesía popular y de la alegoría entre el bien y el mal.

En 1966 realiza sólo una composición: *Dos villancetes*¹⁵⁶, coro mixto a cappella. Los títulos de estos villancetes¹⁵⁷ son: *Del rosal vengo mi madre* y *¿Cómo pasará la sierra?* En 1967 García Abril compone lo siguiente: *A la rueda*¹⁵⁸, adaptación para coro y conjunto instrumental. Es la adaptación del villancico hispanoamericano del mismo nombre; *Adoren l'Infant Diví*,¹⁵⁹ adaptación para coro y conjunto instrumental. Es la adaptación del villancico catalán del mismo nombre; *Cantus ad comuniónem*, coro y órgano; *El cuerpo sagrado de Cristo*, voz solista, coro, órgano y percusión; *Ite misa est*, coro y órgano. Estas tres piezas litúrgicas fueron compuestas para la *Semana Internacional Universa Laus* celebrada en Pamplona por encargo de Miguel Alonso.

Iniciada también en 1967, aunque finalizada en 1969, compone *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti*, voz y orquesta; y en 1968 *Tres piezas para doble quinteto y percusión*. Dos obras relevantes en las que, aunque está presente el lenguaje garciabriliano, todavía hay muestras de ciertos ejemplos de serialismo y otros procedimientos poco habituales en el compositor, pero que en esta época utilizó como aprendizajes recientes y recursos de investigación –sin duda todo esto iría definiendo y desarrollando su lenguaje que se reafirmaba en cada composición-.

En *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti*¹⁶⁰, voz y orquesta, 1967-69, García Abril pone música a los siguientes doce poemas de Alberti: *El toro azul de Picasso*, *Chufillitas del niño de la Palma*, *Marinero en tierra*, *El carretero*, *Joselito en su gloria* –pasodoble-, *Los niños de Extremadura*, *Los pescadores de Cádiz*, *La encerrada*, *Elegía del niño marinero*, *La amante*, *Verte y no verte* –A Ignacio Sánchez Mejías- y *Villancicos de Navidad*. El aroma andaluz plasmado en el lenguaje de los poemas de Alberti es reflejado en el lenguaje musical que García Abril imprime en la orquesta con ciertos toques, como comentamos anteriormente, de los procedimientos europeístas predominantes del momento.

*Tres piezas para doble quinteto y percusión*¹⁶¹, 1968, es otra incursión en el mundo del serialismo como García Abril ya había realizado en las obras *Concierto para instrumentos de arco*, 1962, y *Cántico delle creature*, 1964. La práctica en estos procedimientos, por parte del compositor, era realizada en un estilo libre que le permitía expresar y comunicar siendo fiel a su personalidad. No obstante, nos muestra que

¹⁵⁶ El 19 de diciembre de 1967 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid tuvo lugar su estreno interpretado por alumnos del centro. Fueron piezas obligadas en el *XIII Certamen Nacional de Habaneras y Polifonía* de Torrevieja –Alicante- en 1967 y en el *II Certamen de Canción Castellana Villa de Griñón* –Madrid- en 1992.

¹⁵⁷ En el mismo concierto de su estreno -19.12.1967- se interpretaron las dos adaptaciones de otros dos villancicos –*A la rueda rueda* y *Adoren l'Infant Diví*-. Este concierto estuvo precedido por una conferencia de Milagros Porta titulada “El villancico navideño en América y España”.

¹⁵⁸ Fue estrenado el 19 de diciembre de 1967 en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, interpretado por alumnos del centro. Fuera de catálogo.

¹⁵⁹ Fue estrenado el 19 de diciembre de 1967 en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, interpretado por alumnos del centro. Fuera de catálogo.

¹⁶⁰ Su estreno tuvo lugar en Madrid en La Boite del Pintor, situada en la C/Goya, el 11 de marzo de 1970. Su intérprete fue la cantante Mikaela, persona que encargó la obra al compositor.

¹⁶¹ El 27 de junio de 1968 tenía lugar su estreno absoluto en Washington DC dentro del IV Inter-American Music Festival. Los intérpretes fueron un grupo de solistas españoles dirigidos por Enrique García Asensio.

estamos en una época donde, aunque es consciente de lo que quiere transmitir, no cesa de investigar en la teoría y práctica de diferentes técnicas para afianzar sus ideas y metodología y que, finalmente, el resultado pueda quedar plasmado con claridad en sus partituras. En esta pieza el desarrollo garciabriliano a través de células está presente. Estas células sonoras juegan con valores de intensidad-timbre. “...El desarrollo de estos valores produce una nueva gama de recursos tímbricos y su tratamiento formal proporciona, nuevamente, elementos que a su vez generan otros que sirven como base y partida para la búsqueda constante de procesos distintos y coherentes”¹⁶².

Todas estas búsquedas, aprendizajes e investigaciones, a través de la trayectoria de García Abril hasta este momento y de la práctica compositiva realizada, cristalizarán a partir de un año que comporta ciertos cambios. Estamos hablando de 1969.

V.4 Voz, piano, concierto y coro en el segundo período compositivo de Antón García Abril (1957-1968)

Ventisiete son los títulos que aporta García Abril entre los años 1957 y 1968, su segundo período compositivo. La voz, el piano, el concierto y el coro son los cuatro núcleos fundamentales de la producción de estos años, en los que el compositor continuaba probando y experimentando en la finalidad de definir su lenguaje.

Son **27** obras realizadas, que agrupamos en los siguientes géneros: **Voz y piano: 5 obras:** *Cuatro canciones sobre temas gallegos*, 1957-62; *Dos canciones de juventud*, 1959; *Dos canciones sobre “El alba alhelí”*, 1959; *Tres nanas*, 1961; *Aunque vives en costera*, 1963. **Voz/orquesta/conjunto instrumental: 4 obras:** *Jácara*, soprano, tenor y conjunto instrumental, 1961; *Tres canciones españolas*¹⁶³, voz y orquesta, 1962; *Homenaje a Miguel Hernández*¹⁶⁴, 1963-64; *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti*, voz y orquesta, 1967-69. **Cantata: 1 obra:** *Cántico delle creature*, 1964; **Coro: 2 obras:** *Pater noster* y *Ave María*, 1964; *Dos villancetes*, 1966. **Coro/orquesta/conjunto instrumental/órgano: 5 obras:** *A la rueda rueda**, adaptación para coro y conjunto instrumental, 1967; *Adoren l’Infant Divi** adaptación para coro y conjunto instrumental, 1967; *Cantus ad communionem*, coro y órgano, 1967; *El cuerpo sagrado de Cristo*, voz solista, coro, órgano y percusión, 1967; *Ite misa est*, coro y órgano, 1967. **Piano: 2 obras:** *Cuatro preludios**, 1957; *Preludio y tocata*, 1957. **Concierto piano y orquesta: 1 obra:** *Concierto para piano y orquesta*, 1957-63; **Concierto orquesta: 1 obra:** *Concierto para instrumentos de arco*, 1962; **Cámara/conjunto intrumental: 2 obras:** *Piezas para flauta y piano**, 1964; *Tres piezas para doble quinteto y percusión*, 1968; **Guitarra: 2 obras:** *Tres movimientos**, 1964; *Suite para guitarra*, 1965; **Ballet: 2 obras:** *Don Juan*, 1965; *Jota del Torico**, 1965.

De las **27** obras, **6** están fuera de catálogo. Hemos seleccionado, para un análisis detallado, **6** de este período por parecernos las más representativas tanto en aislado, como formando parte de su género correspondiente. Por orden cronológico son las siguientes: *Preludio y tocata*, para piano, 1957; *Cuatro canciones sobre temas gallegos*, para voz y piano, 1957-62; *Concierto para piano y orquesta*, 1957-63; *Tres nanas*, para voz y piano, 1961; *Concierto para instrumentos de arco*, para orquesta, 1962; *Pater noster* y *Ave María*, para coro mixto, 1964.

¹⁶² Extracto de las notas al programa del estreno en España el 14 de enero de 1969 en el Salón de Actos del Instituto Nacional de Previsión de Madrid. Los intérpretes fueron un grupo de solistas dirigidos por Enrique García Asensio.

¹⁶³ Existe versión para voz y piano.

¹⁶⁴ Existe versión para voz y piano a cuatro manos y quinteto de viento; voz y orquesta.

* El asterisco significa Fuera de catálogo.

V.4.1. Preludio y Toccata, 1957

Preludio y Toccata, 1957¹⁶⁵, para piano.

Volvemos a recordar que el año de la composición de esta obra, 1957, es un año de finales y comienzos para García Abril. Regresa a Madrid de su estancia de formación en Siena, finaliza sus estudios de Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de la capital y, en el mismo conservatorio, comienza su etapa de Profesor de Solfeo, después de aprobar las oposiciones a dicha especialidad.

Tiene 24 años, una completa formación, pero continúa abierto a recibir información y a experimentar con ella. Aunque seguro de sus convicciones en el camino de la creación, está en la época de probar diferentes técnicas y lenguajes. Ejemplo de esto es la composición *Preludio y Toccata*. Obra proporcionada en dimensiones y forma, y de profunda investigación pianística, rítmica y contrapuntística. Se observan grandes contrastes y ciertas incursiones en el lenguaje centroeuropeo. Tradición de Bartók, Stravinsky... pero, como siempre, con el sello garciabriliano: paseo por diferentes centros tonales, trabajo del cromatismo haciendo incursiones en cierta indefinición tonal, relaciones interválicas, intensificación sonora, células o ideas motílicas que van, vuelven y se desarrollan, rítmica y cantáble...y admiración, desde sus inicios compositivos, por la música barroca en general, y por Bach, en particular. Esta obra es ejemplo de una profunda investigación en el concepto contrapuntístico que será practicado por García Abril a lo largo de toda su vida.

El *Preludio*, aunque en formato de un solo impulso podemos, para su organización, estructurarlo en tres partes o secciones –A B A- y *Coda*. En este *Preludio* y con un aire de *Moderato* hay que señalar, además de la riqueza rítmica, armónica y de contrastes, el trabajo contrapuntístico. Varias líneas melódicas están presentes en el dibujo de ambas manos.

La *Toccata*, que como el *Preludio* está compuesta en un solo impulso, podemos también estructurarla en tres secciones –A B A- y *Coda*. Tiene, fundamentalmente, un carácter rítmico, percutido y brillante pero, como toda obra garciabriliana, no olvida el canto y el sentido melódico dentro de este perfil. Aunque tiene diferentes cambios de *agógica* y de *dinámica*, su *tempo* principal es *Allegro*, con la dominancia de una *dinámica* en *forte* que ayuda a resaltar su carácter virtuosístico y exuberante.

Preludio y Toccata, dos formas de inspiración barroca para una obra moderna, en aquéllos años de juventud, y cuarenta y ocho años después.

***PRELUDIO*, 1957, para piano.**

La estructura puede ser la siguiente:

A o sección *expositiva* (cc. 1-16)

B o sección *de desarrollo* (cc. 17-41)

A o sección *reexpositiva* (cc. 42-53)

Coda (cc. 54-61)

¹⁶⁵ El pianista Jorge Rubio la estrenó el mismo año de su composición.

A la *sección expositiva* (cc 1-16). Esta primera parte expositiva consiste en dieciséis compases, de los cuales, los dos primeros son introductorios, y los seis últimos tienen función de *codetta* o *punte* para el *desarrollo* –B-. En los dos primeros compases se muestra el ritmo del preludio, indicándonos que va a ser una obra con muchos saltos y con acordes de gran amplitud. En estos compases se presenta el acorde Re, Fa#, La, Do#, Mi, Sol, Si, Re. La obra está alrededor del centro tonal Re. Las notas protagonistas de este motivo son las negras que, además, están subrayadas: Mi, Sol. Si, Re. La dinámica es *pianísimo*.



Del compás 3 al 10 –ambos inclusive- se muestran *cuatro motivos* de *dos compases* cada uno, relacionados entre sí, y que serán utilizados de diferentes formas.

Del compás 3 al 8 los *motivos* son *líricos, cantábiles*, con dinámica en *piano*. Hay que señalar una *célula* característica del lenguaje garciabriliano utilizada, en numerosas ocasiones, como en este caso, con rasgos de españolismo: dos *notas cortas-nota larga* (cc. 5 y 6).



En los cc. 9 y 10, aparece el *cuarto motivo* contrastante con los tres anteriores: *carácter más rítmico y percutido* acompañado por la dinámica *forte*.



Separados por un calderón, se presentan los seis compases siguientes (cc. 11-16) que, aún perteneciendo a esta sección, nos indican que vamos a llegar a la sección modulante y contrastante. En los cc. 11-12, reaparece el mismo *motivo* presentado en los cc. 5-6 -aquí en Fa#-. A continuación, surgen, en contraste con lo anterior, dos compases similares a los cc. 9-10, pero ahora cuatro en lugar de dos y en el centro tonal Do#.



B o sección de desarrollo (cc. 17-41) representa el gran contraste. Utiliza materiales ya expuestos en la sección anterior, pero variados en modalidad, tonalidad, rítmica, agógica y dinámica. En los cc. 17-20 aparece la dinámica *pp* en los centros tonales Lab y Reb.



En los cc. 21 y 22, otro contraste de dinámica en *ff* con los centros tonales Re y La natural. Se pasa de nuevo (cc. 23-24) a otro contraste de dinámica *-p-* en Do#. Desde el c. 25 al c. 41, aparecen motivos expuestos al principio -ejemplo en los cc. 25 y 26-, pero ahora en el centro tonal de Mi; o los cc. 27-28 muy similares a los cc. 9-10, pero variando la mano izquierda. Hay que destacar la aparición de unas semicorcheas en los cc. 28, 32 y 36 que serán utilizadas para cadenciar en la reexposición de A. También hay que remarcar los cinco últimos compases de esta sección (cc. 37-41) en donde, presentándose un *nuevo motivo*, nos dirige hacia la tercera sección o *reexposición*. Hay que señalar en este motivo la utilización de los *tresillos* en compás de 2/4 –tres frente a dos-.



La tercera sección, *A' o sección reexpositiva* (cc. 42-53), consiste en la repetición literal –a excepción de los dos primeros compases- de la exposición hasta el c. 53.

Desde el c. 54 al c. 61 se presenta la *Coda*: se cadencia a través de unas semicorcheas donde el intervalo de tercera es el protagonista, al que se le añaden distancias interválicas mayores -las notas de estas semicorcheas son las mismas que aparecen en los dos compases de introducción, pero con algunas notas de paso-. Se está trabajando con cromatismos. Cadencia en Re (cc. 60-61).



TOCCATA, 1957, para piano.

La estructura puede ser la siguiente:

A o sección expositiva (cc. 1-38)

B o sección de desarrollo (cc. 39-138)

A o sección reexpositiva (cc. 138-175)

Coda (cc. 176-204)

La primera sección A (cc. 1-38) parte de *dos motivos* principales, y un tercero derivado del segundo. Los dos, y también el derivado, tienen el carácter rítmico propio de esta Toccata, pero en el *primero* (cc. 1-4) podemos apreciar una combinación con lo cantáble. En el *segundo* (cc. 5-8) y el *tercero* (cc. 9-12), el concepto rítmico y percutido es lo que les distingue. El *primer motivo* será el fundamental o más determinante ya que, a partir de él, se extraerán muchos materiales expuestos a lo largo de toda la *Toccata*, además de ser expuesto con numerosas variaciones o modificaciones a lo largo de la misma.

Comienza la *Toccata* presentando el *primer motivo* (cc. 1-4) de cuatro compases que, dentro del carácter rítmico que tiene toda la obra, fusiona lo *rítmico* y lo *cantáble*.



A continuación se presenta el *segundo motivo* (cc. 5-8), también de cuatro compases, ahora con dominancia del carácter *rítmico y percutido*.



Inmediatamente después llega la presentación del *tercer motivo* (cc. 9-12), derivación o prolongación del segundo, también con carácter rítmico y percutido.



Aunque los dos centros tonales más importantes que se exponen desde un principio son Mib y Do#, la característica de esta obra es la muestra de variaciones de los *dos motivos principales* paseando por diferentes centros tonales. El *primer motivo* vuelve a presentarse, con algunas modificaciones, en los cc. 13-16 y el *segundo* en los cc. 17-20. Vuelve otra modificación del *primero* en los cc. 21-25, en el centro tonal de Sib. Estos compases se prolongan con una serie de repeticiones de algunas de las células y arpeggios del tema. Del c. 34 al c. 38 hay una especie de *punte* que nos une a la sección B.



B (cc. 39-138) es una sección de gran brillantez y riqueza caracterizada por la potenciación y desarrollo de los motivos y células expuestos anteriormente –también surgirán otros motivos propios de esta sección-. Esta sección comienza en el centro tonal de Mib paseando, sucesivamente, por múltiples centros tonales diferentes. En el c. 43 se repite el primer motivo –variación o modificación- en Lab y, seguidamente, en el c. 47, comienza una fórmula nueva que va a ser característica dentro de esta sección *B* (cc. 47-54) –tiene connotaciones del *tercer motivo* de la presentación, derivación del segundo-.



En el c. 55 otra modificación del *primer motivo* en Lab; le siguen unos compases que realizarán una cadencia no conclusiva en el c. 65. Del c. 67 al c. 74 se va a reiterar en el mismo esquema aparecido en los cc. 47-54. En el c. 75 surge, en la mano izquierda, el *tema del primer motivo* en La; en el c. 85 y en la mano derecha, en Fa# y en el c. 95, también en la mano derecha, en Sol. Desde del c. 99 al c. 103 hay un proceso de intensificación que desemboca, en el c. 104, en otra variación del *primer motivo*, en Sib. Aquí observamos máxima verticalización: acordes de tres notas en la mano derecha y octavas en la mano izquierda. Plenitud de sonoridad con *agógica en stretto*.



Del c. 113 al c. 117 se presenta la parte lenta del desarrollo –*Moderato*-, contrastante, en todos los aspectos, a lo expuesto anteriormente -sonido pequeño, más lineal, reducido en voces-. Aparecen líneas muy claras, la dinámica es *pp* y no hay masificación de acordes. Horizontalidad en contrapunto.



Del c. 118 al c. 137 hay una especie de *punte* que nos dirige a la sección *reexpositiva* –A-, apareciendo una serie de materiales ya expuestos con anterioridad.



A (cc. 138-175) es literal hasta el compás 175.

A partir de aquí se presenta la *Coda* (cc. 176-204), sección importante en extensión y contenido, ya que funciona a modo de epílogo. Podemos estructurarla en cuatro subsecciones.

Primera subsección (cc. 176-183) está formada por una prolongación de arpeggios, en ostinato, en octavas paralelas en ambas manos.



Lo anterior desemboca en la *segunda subsección* (cc. 184-194) que es parte temática –aparece una modificación del *primer motivo*–.



A continuación la *tercera subsección* (cc. 195-199); es la repetición modificada de la parte lenta del *desarrollo* (cc. 113-117) –*Moderato*–, ahora en el centro tonal de Lab.



Concluye, inmediatamente la obra y la *coda*, con la *cuarta subsección* (cc. 200-204); son los cuatro últimos compases formados por otros arpeggios en octavas paralelas alrededor del centro tonal de Lab que, con rotundidad y brillantez, finalizan con dinámica de *fortísimo* en un tempo de *Allegro con fuoco*.



V.4.2. Cuatro canciones sobre textos gallegos, 1957-1962

Cuatro canciones sobre textos gallegos, 1957-1962, para voz y piano. Están basadas en cuatro poemas gallegos, tres de Rosalía de Castro –*Cando vos oyo tocar*, *Todo e silencio* y *Meniña gaitreira*¹⁶⁶- y uno de Álvaro de las Casas –*Coita*¹⁶⁷-. Cinco años empleó García Abril en la composición de estas cuatro canciones que inició con *Coita*¹⁶⁸.

Queremos recordar que el año de inicio de esta composición, 1957, es una fecha de referencia en la vida de García Abril. Tiene 24 años, recién llegado de los veranos de formación en Siena, y, por un lado, finaliza sus estudios de Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y por otro, se incorpora como Profesor de Solfeo en el mencionado conservatorio después de aprobar las oposiciones a esta especialidad. Un joven compositor, con ya una amplia y completa formación, en la

¹⁶⁶ Dedicadas a Lola Rodríguez de Aragón, Teresa Tourné y Carmen Díaz Martín, respectivamente.

¹⁶⁷ Se la conoce, también, con el nombre de *Mariñeiros*. Esta canción, inicialmente, formó parte de una colección de canciones gallegas que varios compositores dedicaron, en 1958, al crítico orensano Antonio Fernández-Cid. El 26 de septiembre de 1958 tuvo lugar, en Orense, su estreno oficial. Fue con motivo de la inauguración del Conservatorio de Música de dicha ciudad. Isabel Garcisanz y Carmen Díez Martín fueron sus intérpretes.

¹⁶⁸ Entre la gran difusión y numerosos reconocimientos que ha tenido esta canción queremos señalar que, en 1958, fue elegida como “canción adoptada” del *Festival de la canción gallega* que se celebró en Pontevedra entre 1957 y 1968.

búsqueda de plasmar sus ideas con un lenguaje personal que está definiendo y asentando.

Cuatro canciones sobre textos gallegos es la segunda obra catalogada de García Abril para voz y piano, y el inicio de un largo camino compositivo en la relación, tan profunda y especial, que tiene este compositor con el mundo del canto. Después de la *Colección de canciones infantiles*, 1956, llega *Cuatro canciones sobre textos gallegos*, 1957-1962, obra que también consideramos de juventud, pero una juventud con experiencia. Estamos ante un joven compositor-profesor con muchas habilidades e inquietudes compositivas consciente de lo que quiere, pero también de que todavía le queda un largo camino por recorrer.

Cando vos oyo tocar, *Todo e silencio* y *Meniña gaiteira* son tres textos de Rosalía de Castro que García Abril escoge para sus musicalizaciones. El compositor se pone al servicio del texto para poder imprimir el carácter melancólico y popular de la conocida poetisa gallega. Escoge tesituras cómodas (Sib2-Mib4, Do3-Mib4, Do3-Fa4, respectivamente) para una soprano de registro medio-grave (soprano lírica-dramática) donde el color prioriza a la ligereza. Es necesaria una voz con cuerpo, un color definido para conseguir profundidad y dramatismo. El sentimentalismo y la tristeza del desamor se unen en *Cando vos oyo tocar* y en *Todo es silencio*. Música respirada, silabeada, contemplativa, casi en recitativo, donde el tratamiento interválico de los afectos está presente. El piano acompaña a la voz, pero no de forma subordinada sino creando su propio ámbito, su rítmica, su sonido.... Esa es la novedad e innovación de estas canciones que, reflejando a unos textos románticos y populares, el acompañamiento no tiene su fundamento en el apoyo a la voz, sino en el origen creativo de una dependencia independiente. En *As de cantar, meniña gaiteira* se aparta el ambiente dramático y melancólico para dar paso al popular y festivo. Carácter desenfadado y de romería gallega representado por el característico 6/8 a modo de muñeira. Mayor articulación ante un tempo más movido, silabeado y alegre. Y, finalmente, este ciclo concluye con el texto del escritor orensano Álvaro de las Casas titulado *Coita*. Las mismas características en cuanto a tesitura y color vocal, comentadas anteriormente, son aplicables a esta pieza. Ambiente nostálgico, y casi trágico, presenta este poema de la Galicia marinera. Exposición suave, sinuosa y tranquila para la estrofa, y recitativo exclamativo y suplicante para el ritornello. El piano acompaña en la estrofa con las habituales células garciabrilianas -dos notas cortas, nota larga- simulando el ritmo de vaivén de las olas tranquilas, mientras que la verticalidad y el silencio, en el ritornello, dan carácter a la súplica solitaria del grito y el susurro de la voz.

Cuatro canciones sobre textos gallegos son un magnífico ejemplo de cómo un compositor se adentra en el texto no sólo para hacerlo entendible, sino para mostrar la identidad cultural y social de un pueblo. Verdes, azules y grises de un paisaje lírico y mágico en la historia de la dificultad y nostalgia de sus gentes, unido a la alegría de lo popular a través de sus fiestas. Todo esto lo describe y nos lo hace vivir García Abril: un aragonés que renace en Galicia a través de esta música.

CUATRO CANCIONES SOBRE TEXTOS GALLEGOS, 1957-1962, para voz y piano

I. CANDO VOS OYO TOCAR

(con texto de Rosalía de Castro)

Posible planteamiento de la estructura:

A, sección expositiva, (cc. 1-19)

B, sección de desarrollo, (cc. 20-37)

C, sección tipo coda, a modo de epílogo, (cc. 38-46)

La pieza podría seccionarse en dos partes principales marcadas claramente por el calderon del c. 19, y una *coda* que comienza en el c. 38. La primera sección consta de dos frases de seis compases cada una iniciadas por una introducción pianística. La segunda sección carece de introducción y tiene tres frases con el mismo número de compases que las anteriores. La *coda* presenta dos semifrases de cuatro compases cada una: la primera *a capella*, y en forma de recitativo, y la segunda con la participación del piano. Ésta última tiene un compás añadido, prolongado del anterior, para dar más sensación de final.

A, sección expositiva, (cc. 1-19) La pieza comienza con cuatros compases introductorios en los que el piano deja claro el *ritmo ternario de 6/8*, tanto en la mano derecha como en la izquierda, utilizando ligaduras en distintos tiempos del compás dándole interés y originalidad sin perder la claridad rítmica. La mano izquierda lleva un pedal de Do -toda esta primera parte se encuentra en Dom- intercalando su dominante Sol. Únicamente cuando se aproxima hacia esas dos cadencias cambia ese pedal; en la primera, con un descenso por grados conjuntos hasta llegar a Sol, y en la segunda hasta llegar a Do -en este caso utilizando el acorde napolitano-. En cuanto a la voz, destacar la rítmica que sigue de acuerdo con la letra. Destacan los *grupos de tres corcheas* que de vez en cuando aparecen también en el piano rompiendo ese ritmo constante para enfatizar. Otros dos elementos o células rítmicas de necesaria mención son la *corchea con puntillo-semicorchea-corchea*, que aparece por primera vez en el c. 7, y la *corchea-negra con puntillo* -que aparece como *negra ligada a corchea*- del c. 8.

La segunda frase de esta primera parte (cc. 14-19) tiene, como la anterior, una breve introducción (cc. 11-13) o enlace del piano. Esta vez tiene más carácter contrapuntístico, ya que utiliza los elementos de la voz (*tres corcheas y corchea-negra*,

rítmicamente igual que la *corchea-negra con puntillo* -aunque de menor duración-). En esta frase la voz continúa la misma línea, pero el piano empieza a variar ayudándose de los cambios de compás que le permiten realizar tanto ritmos binarios como elementos que desarrollará más tarde, *corchea con puntillo-semicorchea-dos corcheas* -c. 17-. Hasta aquí solo destacar algo que se repite y es constante en toda la obra: al finalizar cada verso, la última palabra es una nota larga -cc. 6, 8, 10, 15, 17, 19- que resulta ser cada dos compases, la duración de cada verso. Tonalmente, como ya hemos comentado, permanece en Dom, con un pedal que desaparece sólo en la cadencia.



B, sección de desarrollo, (cc. 20-37) En esta segunda sección comprobamos algunas variaciones con respecto a lo anterior: tras el calderón, no hay introducción; la voz continúa con los elementos antes descritos, añadiendo, esta vez, dos propios del piano: *negra-corchea* -c. 24-, que era el ritmo base del pedal, y las *dos corcheas*, que ya habían aparecido antes en el piano en los compases binarios -c. 27-.

De esta parte podemos destacar, sobre todo, los cambios de compás y de *dinámica*. Mientras que en la primera sección la dinámica sólo iba de *p* a *pp* y el compás, excepto al final, era de 6/8, en la segunda sucede con frecuencia lo contrario. Aunque la primera frase (cc. 20-25) está en 3/4 y excepto un regulador, conserva el matiz anterior, la segunda (cc. 26-31) cambia de métrica, cada uno o dos compases, al igual que de matiz. Estos cambios, en cuanto a la voz, hacen que parezca que todo ha cambiado pero, en el fondo, los elementos rítmicos son los anteriores. El cambio de compás le da un sentido diferente, pero con la misma base. Sin embargo, para el piano es una parte más innovadora. Aparece el elemento anterior, *corchea con puntillo-semicorchea-corchea*, y lo varía introduciendo *semicorcheas* o *corcheas* -c. 23-, surgen *seisillos de semicorcheas* -c. 25-, *acordes arpegiados* -c. 26- y pequeñas variaciones de los distintos elementos o parte de ellos. La voz continúa la idea anterior: cada verso termina en nota larga solo que ahora, al haber cambios de compás, ya no sucede cada dos compases -cc. 21, 25, 31, 33, 37-.

25 *a tempo*
vi - da, So - lo me - dia me dei -
27 - xa - ron os que dá - lô me trou - xe - ron, os que dá - lô me rou -
31 - ba - ron -
pp pochiss. ril.

Tonalmente continúa en Dom, pero abandona el pedal y el bajo juega con los descensos por grados, como había pasado antes, y con dominantes secundarias. En dos ocasiones (cc. 21 y 24) juega con la breve aparición de Reb, del modo Frigio.

C, sección tipo coda, a modo de epílogo, (cc. 38-46) En el c. 38, por primera vez, se queda la voz sólo, *a capella*, en una rítmica básicamente de corcheas. La forma es de recitativo o de pequeña cadencia solista. El piano comienza realizando un pequeño recuerdo de su introducción, ejecutando de nuevo el bajo un descenso por grados hasta finalizar, esta vez, de forma sorpresiva en Fam.

38 *liberamente*
Qu'os a - mo - res xa fu - xi - ron, as sai - da - des vi - ñe - ron. De
46 pe - na me con - su - mi - ron.
Poco più lento

II. TODO E SILENCIO

(con texto de Rosalía de Castro)

Posible planteamiento de la estructura:

A, sección expositiva, (cc. 1-20)

B, sección central o de desarrollo, (cc. 20-34)

A'+codetta, sección reexpositiva+conclusión final, (cc. 34-52+52-57)

La pieza, musicalmente hablando, presenta tres partes diferenciadas, cada una de ellas con su introducción pianística. Refiriéndonos al texto, también podemos descubrir una forma *A B A'+codetta*, ya que la última parte es similar al principio con el añadido de una pequeña *codetta* para concluir.

A, sección expositiva, (cc. 1-19) La primera parte llega hasta el c. 19 y consta de una introducción pianística y dos frases de siete compases cada una. Respecto del texto, son estrofas de cuatro versos en donde, los tres primeros, constan de ocho sílabas y el cuarto, de cinco. Musicalmente, el compositor lo relaciona de la siguiente forma: dos compases para los tres primeros versos, y un compás para el último.

Comienza con una introducción pianística de cinco compases. En este comienzo se presenta el tema que llegará después con la voz. Es, en esta introducción, donde ya aparecen casi todos los elementos rítmicos de la obra: la célula principal anacrúsica *corchea-negra-corchea-tres corcheas-nota larga*, los *dosillos de corchea* y las *dos semicorcheas*, elementos que se irán intercalando y modificando a lo largo de la pieza.

Tonalmente se inicia en *Fam* dirigiéndose el bajo hacia la dominante, que resolverá al comienzo de la frase, con dominantes secundarias.



En la primera frase (cc. 6-13) la voz mantiene constantemente el tema ya descrito, coincidiendo, como anteriormente, el final de cada verso con una nota larga para hacer un punto de reposo. El acompañamiento tiene una base de corcheas, siempre en acordes desplegados ascendentemente y un ritmo *oculto* que puede verse de muchas formas -la primera parte del compás de la mano derecha y la segunda de la izquierda, la mano

derecha o bien la línea que siguen los acentos; varios ritmos superpuestos sobre una misma base-. Esta rítmica la varía únicamente hacia la cadencia, con los dosillos que ya habían aparecido en la introducción.

Una vez resuelve en tónica, en el c. 6, se mantiene un pedal que, como en el número anterior, sólo desaparece en la cadencia –c. 11- donde hay un descenso implícito hacia Sol, dominante de dominante de Fa –recurso ya utilizado anteriormente-.

La segunda frase (cc. 13-20) comienza en la anacrusa del c. 14. La idea rítmica es la del tema con el que comenzaba la pieza, pero empiezan a variar las alturas, a presentarse cambios de compás y los cuatro versos, con sus cuatro puntos de reposo en nota larga, se podrían agrupar de dos en dos basándonos en los finales de cada uno. El segundo y cuarto terminan como hasta ahora, pero en el primero y el tercero se presenta una pequeña modificación: *dos semicorcheas-negra con puntillo*. Como comprobamos, elemento que ya introdujo el piano al principio. La parte del piano continúa con esos ritmos superpuestos que ya no son cruzados, y con la base de corcheas.



Aunque armónicamente seguimos en Fa y se conserva el pedal, éste juega con el floreio del Fa –Sol- abandonando las repeticiones del elemento rítmico anterior.

B, sección central o de desarrollo, (cc. 20-34). La segunda parte, o sección central, es la más corta de las tres, ya que se compone sólo de una frase –con el añadido habitual de la introducción y una semifrase al final- Comienza con una parte pianística de cuatro compases muy similar a la introducción -los elementos son los mismos, pero levemente modificados.

Por primera vez desaparece el pedal, aunque por poco tiempo, dirigiéndose el bajo de nuevo a la dominante, en esta ocasión sin ese pequeño círculo de quintas.



La primera frase (cc. 25-31), aunque con un acompañamiento prácticamente igual que el de la primera parte -con modificaciones en las cadencias-, es bastante distinta en lo que a la voz se refiere. No comienza por anacrusa, tiene siete compases en lugar de seis, y consta de tres versos, de los cuales, los dos últimos son similares, tanto en el tratamiento rítmico como en las alturas -sólo varía el comienzo-. Sin embargo, el primer verso se presenta con figuras y un ritmo que hasta entonces no había aparecido –aparecen los *dosillos*-, aunque conservando, de forma similar, las alturas de la primera frase del comienzo de la pieza.

La novedad en esta sección es el añadido de una semifrase (cc. 31-34) para reforzar lo anterior y concluir de forma más rotunda y conclusiva –es igual a la semifrase de la *codetta*–.

En esta parte central hay varios cambios de compás, de 6/8 a 9/8 destacando que los puntos de reposo en nota larga están situados sobre la nota Fa, lo que nos indica, junto con el pedal del bajo, que seguimos en Fam. Pedal, que como ocurrió anteriormente, no se rompe hasta la cadencia dirigiéndose a la dominante.

A´+*codetta*, *sección reexpositiva*+*conclusión final*, (cc. 34-52+52-57) La tercera y última parte es similar en extensión a la primera –se añaden dos compases más, los que prolongan la *codetta*–. En cuanto a la estructura, coincide también con la primera sección hasta el c. 52; la voz es prácticamente idéntica. Del c. 52 hasta el final es una parte cadencial que se sirve de la repetición para concluir –le llamamos *codetta* aunque es lo mismo que el final de la sección central–. En cuanto a este último verso sigue con la rítmica del que le precede, la frase principal, pero variando las alturas, llegando a un

Mi4, en matiz fuerte, enfatizando así justo antes de terminar. La pieza finaliza con dos compases de piano solo.

En cuanto al piano, en esta última parte, aunque no idéntico, es muy similar al acompañamiento de la primera sección. En los tres últimos compases el piano juega, de nuevo, con esos ritmos superpuestos por los acentos en distintas voces. Hasta el final sigue en FaM manteniendo el pedal salvo, como es habitual, con modificaciones cadenciales. El juego de quintas, que dan paso al pedal de tónica, vuelve a aparecer en esta introducción.



III. AS DE CANTAR, MENIÑA GAITEIRA

(con texto de Rosalía de Castro)

Possible planteamiento de la estructura:

A, sección expositiva, (cc. 1-19)

B, sección central o de desarrollo, (cc. 18-37)

A', sección reexpositiva, (cc. 38-53)

La pieza se puede dividir en tres partes, *A B A'*, ya que la tercera y la primera, aunque no iguales, tienen el mismo espíritu –brillante, rítmico 6/8 9/8, alegre- mientras que la parte central es contrastante con las anteriores –lenta y con forma de copla o recitativo y con una introducción rítmica en 2/4-.

A, sección expositiva, (cc. 1-19). Esta sección consta de una pequeña introducción pianística de tres compases y de tres frases de seis, seis y cinco compases, respectivamente. Como ocurre en todas las canciones de esta colección, observamos cómo finaliza cada frase con una nota larga. La pieza comienza con tres compases de introducción del piano en los que se presenta el ritmo de 6/8. La figura protagonista es la *corchea*, en un vaivén de floreos sobre Sol y Mi, a dos voces, mientras el bajo realiza un pedal de Fa jugando con el Do, su dominante. Estamos en FaM. Este acompañamiento se conserva durante la primera frase exceptuando, como es habitual, una variación cadencial. En cuanto a la voz, está marcada también por el ritmo de *corchea* y, aunque con pequeños saltos, juega sobretodo con grados conjuntos descendiendo hacia la cadencia en el c. 9 –Do, dominante de Fa-. Esta primera frase (cc. 4-9) comienza en anacrusa, al igual que la segunda frase. En el texto podemos destacar la palabra principal, *cantar*, cuyo acento coincide con la primera parte de compás y curiosamente siempre es un Do, dominante.



La segunda frase (cc. 9-14) comienza también en anacrusa y continúa con ese ritmo de corchea tanto en la voz como en el piano, aunque esta vez el acompañamiento varía. El bajo abandona las corcheas para ejecutar notas largas y la mano derecha juega con las dos voces, una en corcheas y otra en nota larga. La voz sigue la línea de antes, grados conjuntos en su mayoría, abarcando ahora muy poco registro, sólo de Fa a Sib. Como anteriormente, descende hacia la cadencia de Fa, la tónica.

La tercera frase presenta un carácter de final de sección: la *dinámica* es *forte* y el ritmo, por parte del piano, es más sosegado dejando las corcheas para acompañar con acordes de *negra con puntillo* y *dosillos*. Esto nos anuncia que un final está próximo. La voz ahora comienza en la primera parte del compás, tiene más saltos aunque conserva la escritura en corcheas y ese descenso -esta vez algo relativo- hacia la cadencia. Armónicamente esta frase modula hacia Do Mixolidio -con lo que termina-, pero, curiosamente, utiliza la escala melódica de La para modular.

Can-fa, me-ni-ha, con

f a tempo

poco meno mosso

bran-do com-pás, da-rei-chün-ha pro-ya da pe-dra do

poco meno mosso

18

lar.

a tempo e f

B, sección central o de desarrollo, (cc. 18-37) Esta sección comienza en el c. 18. En realidad se solapan la voz del final de la primera sección con el acompañamiento pianístico del principio de la segunda. Esta sección central contrasta con la anterior, ya que está más fragmentada, contrastando las partes rítmicas del piano que avanzan en el tempo y las partes de la voz que quieren paralizar ese tempo mediante una especie de recitativo, de copla.

Esta sección está formada por dos frases con sus introducciones pianísticas correspondientes. Del c. 18 al c. 23 el piano ejecuta una brillante y rítmica introducción. El piano continúa con la *corchea* como base, pero al haber cambiado a compás binario - 2/4- las corcheas van de dos en dos, en un pedal ahora de Do, que se intercala con Sol, su dominante. En este pedal de Do aparece el Sib de Do Mixolidio, con el que finalizaba A, pero en las semicorcheas aparece Fa# fundiéndose, así, dos modos: Lidio y Mixolidio. En la voz superior introduce cuatro semicorcheas con el ritmo de *corchea con puntillo-semicorchea*. Se trata de una parte rítmica del piano que se prolonga seis compases, seguida de la parte lírica de la voz de cuatro (cc. 23-27). Una vez entra la voz el piano le cede todo el protagonismo acompañando, únicamente, con acordes tenidos para dar una base armónica. En esta parte de la voz, la armonía ha vuelto a Fa, pero esta vez lo podríamos considerar Lidio, ya que ha prescindido del Sib, aunque aparezcan en el piano otras alteraciones que lógicamente buscan otro color. En cuanto a la rítmica, utiliza repetitivamente, salvo excepciones, la célula anacrúsica: *semicorchea-corchea-corchea con puntillo*. El registro, como ya había sucedido, sólo abarca una tercera, de La a Do.

La introducción pianística de la segunda frase comienza en el c. 28 y se prolonga hasta el c. 34. Son siete compases del piano, en la línea anterior, pedal de Do a *corcheas* y en la mano superior los elementos anteriores, *semicorcheas* y *corchea con puntillo-semicorchea*. Armónicamente este pedal es más inestable; aunque comienza jugando con Sib y Fa#, como antes, pronto desaparecen para quedarse en DoM, que sólo se extiende durante dos compases volviendo a hacerse ambiguo. La voz comienza en el c. 35 – anacrusa- y termina al final del c. 39. La línea melódica es exactamente igual que la de la primera frase.

A', *sección reexpositiva*, (cc. 38-53) Como ya había ocurrido anteriormente, para cambiar de sección solapa el final de la voz con el principio del piano. Así esta última sección comienza con el piano en el c. 38, prolongándose esta especie de introducción hasta el c. 40. Después, se nos presentan dos frases (la primera: cc. 41-46; la segunda: cc. 46-52) Salvo algunas pequeñas variaciones en cuanto a alturas, la escritura, la línea melódica y la tonalidad tienen los mismos planteamientos que en la primera sección - seguimos en FaM-.

Finaliza con dos compases cadenciales en los que vuelve a ser protagonista la *corchea* y la tonalidad de FaM, reiterándose lo implícito del juego cadencial de quintas Sol-Do-Fa.

IV. COITA

(con texto de Álvaro de las Casas)

Posible planteamiento de la estructura:

A, (cc. 1-50)

A' + *compases cadenciales*, (cc. 50-95 + 95-101)

El texto de esta canción está dividido en cuatro estrofas separadas por un estribillo. Musicalmente hablando podemos visualizar una estructura de dos partes que podemos considerar iguales en su conjunto, aunque con algunas pequeñas variaciones. Cada parte o gran sección se divide, a su vez, en dos subsecciones con su estructura bien determinada.

A, (cc. 1-50) Como decíamos anteriormente, esta sección está dividida en dos subsecciones: *a1* (cc. 1-27); *a2* (cc. 27-50). Ambas subsecciones están formadas por una introducción pianística, una frase o estrofa y un estribillo. La segunda subsección –*a2*– tiene el añadido de una pequeña codetta que parece anunciar el final aunque lo resuelve enlazando con la segunda gran sección –*A'*–.

a1 (cc. 1-27) La pieza comienza por una introducción del piano de tres compases y anacrusa. Deja clara la tonalidad de LabM con sus acordes funcionales básicos: tónica, subdominante y dominante. El bajo a *blanca con puntillo* –estamos en 3/4– y la voz superior, como ejecutará en toda la pieza, superpone dos voces escuchándose en todo momento el ritmo de *corchea*.



A continuación una frase cuadrada de dieciséis compases, con una semicadencia en el octavo compás y una cadencia perfecta al final. Cada semifrase tiene dos versos bien diferenciados, como es habitual, por la nota larga de la última sílaba. Estamos en 2/4.

Después de la frase, y con duración de cinco compases de 3/4, hay otra pequeña frase que aparece siempre al final de cada estrofa –un total de cuatro veces– y con la misma letra; estamos hablando del estribillo o *ritornello*.

En cuanto a la voz en esta primera frase, el ritmo está marcado por las continuas *corcheas*, a excepción del principio de cada verso que es negra o negra con puntillo, y claramente al final con nota larga. El ámbito que utiliza es de poca extensión, de cuarta (Lab-Reb) y por grados conjuntos. En la semicadencia reposa en Mib –dominante–, y en la cadencia en Lab. El acompañamiento continúa en la línea de la introducción, con dos voces en la mano derecha y una constante de corchea, pero esta vez adaptado al compás binario. En la mano izquierda la misma idea: bajos en nota larga –esta vez blancas por estar en 2/4–.

Ve - ño das o - u - las mon - ta - ñas — ve - ño das pre - fun - dos

vals — ve - ño de bus - car a - mo - res —

que non pui - den a - to - par. —

El estribillo presenta cierto contraste en cuanto a los saltos de la melodía, los cambios de matiz y el acompañamiento, que pasa a ser sólo de acordes.



a2 (cc. 27-50) Esta segunda subsección comienza también por cuatro compases pianísticos similares a la introducción anterior, pero con la incorporación de una voz más en la mano izquierda.



La estructura de la frase es igual a la anterior. Esta vez la voz, que comienza en anacrusa del c. 28 –c. 27-, tiene algunos saltos de tercera, y aunque sigue presente el ritmo constante de corchea, intercala alguna nota larga más, incluso dos semicorcheas. En cuanto al acompañamiento pianístico se puede considerar una pequeña variación del acompañamiento de la primera frase, aunque en esencia ambos son iguales. No obstante, en el bajo desaparecen las funciones anteriores, para jugar sólo con la tónica en distintas octavas, modificándose hacia la cadencia con V/I.



Esta parte finaliza con el mencionado estribillo, con una leve variación al comienzo del mismo, en las palabras *Mariñeiros*: introduce *notas más cortas, menos saltos interválicos y el tresillo de corcheas*.



Esta sección finaliza con una pequeña *codetta* de tres compases y medio de piano sólo que actúan como una supuesta conclusión que finalmente no realiza, sino que enlaza con la segunda parte o gran sección –A´-. Aquí el pedal de Lab continúa sucediendo como anteriormente en la cadencia, con la resolución de V/I.



A´+ *compases cadenciales*, (cc. 50-95 + 95-101)
a1´ (cc. 50-73); a2´ (cc. 73-101).

Esta segunda gran sección es casi literal a la descrita anteriormente. Estructuralmente hay una pequeña diferencia: que la parte A´ no comienza por una introducción, pero sí tiene unos *compases cadenciales* (cc. 95-101) además de la *codetta* que también tiene la parte A. Musicalmente hablando, decir que no encontramos cambios en la voz y sí en lo relativo a la parte del piano. Detectamos una pequeña

variación pianística en la primera frase de la subsección *a1'*. Por estas dos pequeñas variantes que acabamos de comentar, denominamos a esta sección *A'*.

50 *a tempo*
 Cha - mei — en to — dal - as por — las, —
poco rit. *a tempo*
 55 por ver de me — que - re - llar; — a to - dos pe - ñín con -
 61 - so - los; — nai - de me veu con - so - lar. —

Los *compases cadenciales* (cc. 95-101) comienzan en la anacrusa del c. 95 y repiten el texto del último verso –final del estribillo- concluyendo con un recuerdo de la introducción.

ppp
 Le - vai — me con vos , ao
rit.
 97 mar. —
a tempo. *rit.*

V.4.3. Concierto para piano y orquesta, 1957-1963

Concierto para piano y orquesta, 1957-63, encargo de Radio Nacional de España¹⁶⁹.

En 1994 se lleva a cabo una revisión del mismo y, respecto de esto, el compositor comenta:

“Desde aquella fecha a nuestros días se ha producido un espacio largo de tiempo, propicio para la meditación y el estudio sobre las funciones de la música como lenguaje de comunicación. Esta larga meditación me ha conducido a desarrollar planteamientos teórico-técnicos basados en dar cauce a ideas musicales sobre procesos compositivos que ayuden a expresar sentimientos con claridad, impidiendo que se interponga, entre la idea y su expresión, cualquier elemento que actúe como distorsión y alejamiento”¹⁷⁰.

No obstante, para acometer este proyecto, García Abril no quiere alejarse de la partitura original y de su visión compositiva en esos años de juventud. Antón G^a Abril asume y se enorgullece de todas sus etapas, incluida la de los principios. La revisión tiene simplemente el cometido de equilibrar el papel del piano con respecto al de la orquesta. En la primera interpretación¹⁷¹, se podía apreciar una orquestación muy brillante, espectacular, que quizá relegaba la función y el protagonismo del piano. Por esta razón, en la revisión, García Abril aligera la estructura orquestal para encontrar una mayor coherencia entre el papel del piano, como instrumento solista, y la orquesta, instrumento que dialoga, acompaña y da la réplica al piano, verdadero protagonista. Como resultado de esta revisión surge una nueva versión estrenada dentro del Festival de Granada de 1994 por la Orquesta Sinfónica de Madrid –OSM– dirigida, en esta ocasión, por el director uruguayo Carlos Kalmar, e interpretada al piano por el pianista Guillermo González¹⁷².

Pero lo que queremos recalcar, a modo de conclusión es que, a pesar de esta segunda versión, la obra es una y el valor compositivo es el realizado los años de su origen, de su creación entre 1957 y 1963.

Respecto de lo sucedido entre los años 1957 y 1963, recordar que es el año 1957 el inicio de una nueva etapa para García Abril. Llega a Madrid, después de su formación de tres veranos en Siena -1954, 55, 56-, finaliza sus estudios de Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y comienza su labor como docente en el mencionado conservatorio en calidad de Profesor de Solfeo, después de aprobar las oposiciones relativas para ello. Son años de juventud y experiencia, aprendizaje y enseñanza, búsquedas y encuentros. García Abril tiene entre 24 y 30 años, y los conocimientos y seguridades suficientes para afirmar que sus composiciones tienen ya un lenguaje distintivo y único. No obstante, sigue en la etapa de querer contrastar información, de probar con diferentes técnicas, de indagar en diferentes lenguajes para no escatimar esfuerzos en la tolerancia del saber y, a la vez, poder seguir en la convicción y reafirmación de su poética y filosofía.

¹⁶⁹ Su estreno tuvo lugar en 1966 por el pianista Esteban Sánchez y como director Enrique García Asensio al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española (OSRTVE). El 18 de julio de este mismo año -1966-, era retransmitido por Radio Nacional de España (RNE), entidad responsable de su encargo.

¹⁷⁰ Cabañas, Fernando, *Antón García Abril: Sonidos en libertad*, Madrid, ICCM Ediciones, 2001, segunda edición, pág. 144.

¹⁷¹ Existe una grabación histórica de esta primera versión, realizada por Radio Nacional de España (RNE) en la Iglesia de San Martín Pinario de Santiago de Compostela.

¹⁷² El 30 de Junio de 1994 se estrenó esta segunda versión del Concierto para piano y orquesta, 1957-63 (rev. 1994), dentro del “XLIII Festival Internacional de Música y Danza” de Granada, en el Palacio de Carlos V de la mencionada ciudad.

En 1995, Guillermo González (piano) y la Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM), bajo la dirección de Enrique García Asensio, dejaron grabada esta nueva versión revisada del citado concierto.

En el año 2000, de nuevo García Asensio tiene la batuta en otra grabación que se edita con la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española (OSRTVE) y el pianista Leonel Morales.

El *Concierto para Piano y Orquesta*, a través de una estructura u ordenamiento clásico -I. *Allegro*, II. *Coral*, III. *Allegro deciso*- es una muestra del lenguaje garciabriliano porque, aunque resultado de una etapa de juventud, la mayoría de técnicas, recursos y elementos compositivos productos de su poética, ya están presentes.

El *Tempo Allegro* tiene un protagonista: *el ritmo*. Este concepto, que le viene heredado de Stravinsky, Bartók, Hindemith y Prokofiev, lo transforma y lo hace suyo en su particular lenguaje. La combinación de lo binario y lo ternario, a través de la utilización de compases de subdivisión binaria -2/4- y ternaria -6/8, 9/8...-, muestran una dominancia en lo segundo, por el rompimiento constante del número dos a favor del tres. Esto está ejemplificado a través del elemento o célula rítmica característica: *el ritmo de guajira*. En su orgullo de mostrarse español haciéndose universal, la elección de este ritmo no es casual; se observa una intención vehemente de escoger este ritmo de *ida y vuelta*. Un ritmo *español*, pero también *americano*¹⁷³; un *ritmo hispanoamericano*, que viene y va, por el cual España y América se ven hermanadas en un mismo y universal lenguaje, el garciabriliano.

Otra característica a resaltar, en este primer tempo *Allegro*, es el tratamiento singular del concepto rítmico, aquí protagonista, que se entrelaza con el melódico en un tratamiento nada convencional. Un primer tiempo que, a pesar de ser rítmico, presenta una escasa verticalización en su grafía. Sólo momentos puntuales en la cuerda participan de la verticalidad, ya que, todas las familias orquestales, incluida la mencionada, participan de la horizontalidad: múltiples diálogos, planteados contrapuntísticamente y originados en *células rítmicas*, se convierten en *líneas melódicas* y *cantábiles*. En conclusión, fusión del concepto rítmico-melódico, partiendo del protagonismo de lo rítmico. Fusión de lo binario y ternario, partiendo del protagonismo de lo ternario. Todo esto unido con un gran trabajo armónico fundamentado en el paseo y recorrido por numerosos centros tonales en los que mueve, según convenga, a los líderes instrumentales en cada ocasión, y al desarrollo fluido del discurso musical en sí mismo. Respecto del piano, aún siendo protagonista, está en convivencia equilibrada con el resto de la orquesta, ya que, además de los momentos puntuales de sus solos cadenciales, se fusiona con ella en un perfecto feed-bak, una retroalimentación entre los dos elementos -piano y orquesta- en la búsqueda de un resultado final de equilibrio y brillantez, y el resumen de que todo y todos son importantes, son fundamentales.

El *Segundo Tempo de este Concierto -Coral-* consta de dos secciones diferenciadas, pero con características comunes: comenzar con el solo del piano, mantener la misma dinámica general -*p*- y poseer los mismos motivos líricos. Es protagonista el gran lirismo predominante de todo el movimiento donde encontramos los dos planos bien diferenciados: el vertical -instrumento o instrumentos ejecutando polifonía y acompañamiento- y el horizontal -instrumento o instrumentos ejecutando lo más melódico y contrapuntístico-.

La denominación de *Coral*, para este segundo movimiento, tampoco es casual. Hay que recordar la importancia que García Abril le otorga a la voz, pero no a la voz sólo como elemento físico, sino al concepto global del canto. En el lenguaje garciabriliano todos los instrumentos cantan. Pero aquí, el concepto *Coral* también tiene otras dimensiones. Por un lado, alusión a la música barroca que García Abril, como numerosos compositores, admira y bebe de sus fuentes con constancia. Por otro, la forma coral no sólo le permite cantar, sino que tienen que cantar muchas voces juntas; eso es lo que García Abril quiere y necesita: muchas voces cantando no con subordinación, sino con participación y esta vez, y como germen, de forma vertical.

¹⁷³ Esta es la razón por la que, en algunas ocasiones, también escuchamos a Gershwin.

Necesita quietud, silencio y religiosidad, para un movimiento eminentemente lírico y poético. El piano, en este segundo movimiento, con su gran capacidad polifónica, es el encargado de interpretar las secciones que aluden a esa forma coral, así como realizar los motivos melódicos y acompañantes que en cada momento le corresponden. La orquesta dialoga con él, respondiendo a sus numerosas propuestas melódicas y líricas, y sirviendo de apoyo armónico cuando la situación lo requiere.

El último movimiento de este Concierto, *Allegro deciso*, con estructura clásica como el primero, es brillante, enérgico y vibrante, donde el concepto rítmico¹⁷⁴ es, también, protagonista. Cambios de compás, convivencia de lo binario y lo ternario, ritmo de guajira, grandes acordes, escalas y arpeggios... Gran virtuosismo mecánico y técnico del piano, combinados con profunda expresividad sonora e interpretativa global, están resumidos y concentrados en los solos cadenciales de este instrumento solista. En este tercer movimiento nos sentimos inmersos en vibrantes secciones rítmicas, que suenan a algo ancestral y primitivo, donde se presentan abundantes participaciones rítmicas, por parte de la percusión, y coloristas y de máxima expresión, a cargo del viento y de la cuerda. No obstante, no están olvidados los momentos de profundo lirismo, volcados en el instrumento protagonista y secundados por la orquesta cuando la música así lo demanda.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, 1957-1963

I- Allegro; II- Coral; III- Allegro deciso

I. Allegro

Allegro de Concierto de forma clásica con la siguiente estructura:

*Exposición (cc.1-87),
Desarrollo (cc. 88-290) y
Reexposición (cc. 291-330).*

La *exposición*, A, (cc. 1-87) comienza con una introducción de la orquesta de cuatro compases en el centro tonal de Lab; después entra el piano y repite el mismo gesto: un *pequeño arpeggio ascendente y descendente* del acorde de Lab con notas añadidas: seguimos bajo el centro tonal Lab. En el c. 9 mantiene el gesto durante los siguientes tres compases, pero cambiando el bajo -se convierte en un Mi natural- con el añadido de dos compases que marcan un *ritmo de guajira -escritura de compás de dos partes -2/4-, pero espíritu de tres*, cc. 12 y 13- (*célula rítmica dos tresillos de semicorcheas-dos semicorcheas*). Son trece compases a modo de presentación.

¹⁷⁴ Ver apartado del primer *Tempo Allegro*. Muchos de los aspectos explicados allí, pueden ser aplicados a este movimiento.

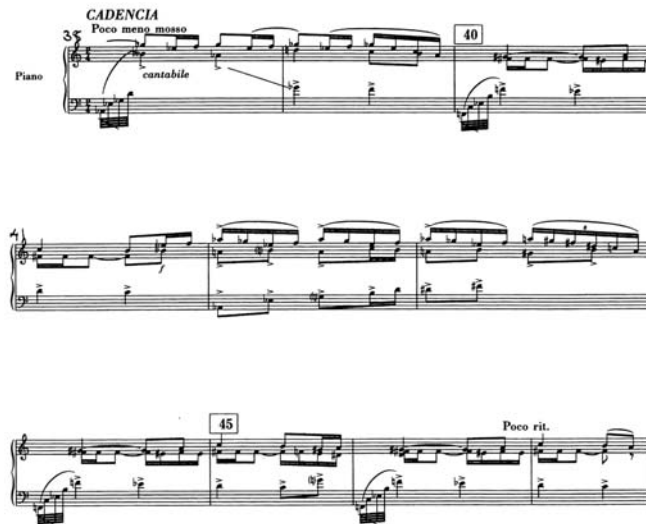
10

The musical score for measures 23-26 features a variety of instruments. The woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboes, Cor Anglais, Clarinets, Bassoon, Contrabassoon) and strings (Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, Timpani, Violins, Viola, Cello, Bass) are all present. The piano part is also shown. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

En el c. 23 aparece un *elemento melódico* (*corchea, dos semicorcheas+idem-cuatro semicorcheas+idem*) en los clarinetes, que repite la flauta, el oboe, volviendo después flauta y clarinete juntos. Este elemento melódico surge en superposición de unos instrumentos con otros, mientras la cuerda mantiene notas y el piano acompaña con una serie de acordes desmontados con gesto también ascendente y descendente.

A continuación, el piano va quedando solo, toma el *ritmo de guajira* hasta llegar al c. 37 donde hay un calderón; es justo el momento del gran *crescendo* con la percusión y el metal.

A partir de aquí, se presenta una pequeña cadencia del piano (cc. 38-53), construida con el elemento melódico que utilizó con anterioridad el viento madera (c. 23 y ss). -Lo que se pretende con esta cadencia no es el virtuosismo técnico sino la presentación de nuevas armonías y texturas-.



A continuación hay una repetición de los trece compases principales iniciales, determinantes en la obra, desembocando, desde el c. 75 al c. 79, en la derivación de un *elemento melódico* –dos semicorcheas, corchea con puntillo-semicorchea, corchea con puntillo...- que ejecuta el píccolo, la flauta , el clarinete III, y trompa I y II, sacado de los cc. 65-67 y que ha variado -conserva un ritmo parecido, pero no la dirección de la melodía-.

Todo esto desemboca en un puente (cc. 80-87) donde aparecen, en los cuatro primeros compases, *elementos melódicos* y en los cuatro siguientes, *los rítmicos*. Esto da paso al *desarrollo*.

Desarrollo, B, (cc. 88-290) en donde, de nuevo, aparece el *ritmo de guajira* -c. 88-, presentado por la caja a *ritmo de 6/8+2/8* –*guajira, pero más rápido*-; el centro tonal es Sib. Cuatro compases después de empezar el desarrollo entra el piano (cc. 92- 100) con una frase rítmica muy característica construida a partir de los cc. 92-93 en donde se presenta el ritmo: 6/8+2/8 –*iniciado, anteriormente, por la percusión*-.

Desde el c. 141 al 152 hay un *punte* que nos lleva al punto culminante de la obra donde entran todos los instrumentos, bajo el centro tonal de Re -c. 153-.

A partir de aquí, poco a poco la música se va destensando, hasta llegar a otro *punte* (cc. 165-176) que nos conduce a un *motivo rítmico* (*corchea con puntillo-semicorchea ligada a corchea-corchea ligada a semicorchea*) -c. 177, en el centro tonal Si-aparecido ya en los cc. 80-81, realizando unas progresiones en Re y Fa, unido a un proceso cadencial muy rítmico que acaba en el c. 189.

Desde este punto hasta el c. 205, se presenta una zona más *cantáble* como contraste a lo rítmico; el descanso de tanto sonido y *dinámica ff*. Hay que destacar el lirismo de la melodía iniciada por las violas en el compás 192 y continuada después por flautas, oboes y violines.

192 Poco rit. 193 M. J = 60-66 195

Perc.

2 Fl.

2 Ob.

C. Ing.

Clar. (Sib) I-II

Clar. (Mi) III

2 Fag.

C. Fag.

1-III Cor (F#)

1-IV Cor (F#)

1-II Tpta.

Tbn. I-II

Tbn. III

1-II Perc.

1-III-IV Perc.

Timb.

Piano

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Bajo

Poco rit.

M. J = 60-66

cant.

espress. e leg.

A continuación (cc. 206-221), surge otra vez una parte *muy rítmica* que desemboca en el c. 222 con el mismo tema con el que comenzó el desarrollo en el c. 88, y con el mismo centro tonal de Sib.

Poco a poco, irá llegando a otra de las secciones con importante punto culminante (cc. 239-243) -hay que destacar en estos puntos de extrema brillantez no solo la explosión en rítmica y dinámica sino la potenciación de todos los instrumentos, haciendo una mención muy especial para la percusión-, e inmediatamente después, viene una segunda cadencia construida con fragmentos de motivos de *guajira* que ya han aparecido, anteriormente. Antes pasa por los centros tonales de Do -c. 227-, Sib -c. 231-, Do -c. 236-, Mi c. 239-, siguiendo en Mi hasta la cadencia y finalizando ésta en Lab -cc. 286 y ss-, desembocando en este mismo centro tonal la *reexposición*.



La Reexposición, A, (cc. 291-330) es exacta, pero con una *Coda* final -c. 324, en el centro tonal de Lab- donde se presenta el *tutti* orquestal, incluyendo elementos cromáticos y saltos de arpeggios de mayores dimensiones. Dentro del 2/4 el piano tiene grupos de cuatro semicorcheas ascendentes y descendentes. En la familia del viento madera, cada voz tiene unas semicorcheas alternadas por silencios que otros instrumentos completan. Esta misma metodología ocurre dentro del viento metal pero con corcheas y también es idéntico en la cuerda. Desde el c. 326 al c. 329 hay una aumentación de las figuras en tresillos en el 2/4, creando así gran tensión, brillantez y fuerza.

El Segundo Tiempo de este Concierto, Coral, (cc. 1-179)

Posible estructura:

primera sección (cc. 1-83)

segunda parte o sección (cc. 84-179)

La primera sección (cc. 1-83) comienza bajo el centro tonal de Sol y con una introducción del piano. Aparece una melodía en los cuatro primeros compases, volviéndose a repetir en los cuatro siguientes pero con una variación (cc. 5-8) -se le ha añadido una voz central que está en movimiento-. En los cuatro compases siguientes, hay una nueva frase, y en los siguientes, un puente que cadencia en el c. 15 en Mi, donde entra la orquesta. En este fragmento el piano canta, a través de diferentes voces, pero con escritura vertical, de alusión a un *coral barroco*.

M. (♩ = 48-54)

Coral

Piano

pp

5

10

poco a poco più mosso

pp

En el c. 17, el piano es el protagonista llevando un *motivo melódico* -a base de corcheas, *seis corcheas*+6+6, cantando de forma alterna- que tiene igual armonía que los compases del principio, y participando los violines con la misma melodía también del comienzo. El *nuevo motivo* ocupa *tres compases*, más un final añadido con dos acordes mayores -cc. 21-25-.

Poco più mosso (♩ = 76-80)

20

Fl. III

2 Fl. I-II

Ob. I-II

C. Ing.

Clar. I-II

Fag. I-II

I-III

Cor. (Fa)

II-IV

Tpta.

Tbn. I-II

Tbn. III

Timb.

Piano

Poco più mosso (♩ = 76-80)

accel. poco

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Bajo

Después, continúa repitiendo el motivo lírico varias veces. En el c. 27 comienza una melodía realizada por las flautas y el oboe cambiando el piano su acompañamiento -c. 30-; esta vez será en negras.

The image shows a page of a musical score, measures 22 to 30. The staves are arranged vertically. The instruments listed on the left are: Fl. III, 2 Fl. I-II, Ob. I-II, C. Ing., Clar. I-II, Fag. I-II, I-III, Cor. (Fa), II-IV, Tpta., Tbn. I-II, Tbn. Tba. III, Timb., Piano, Viol. I, Viol. II, Viola, Cello, and Bajo. The score is in 4/4 time. Measures 22-24 show woodwinds playing a melodic line with piano accompaniment. Measures 25-26 show the piano playing a rhythmic pattern. Measures 27-30 show the woodwinds playing a new melodic line with piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features various dynamics like p, mf, and pp.

Este acompañamiento del piano será utilizado en varias ocasiones, como por ejemplo a partir del c. 34 al 41. A continuación, se vuelve a repetir dos veces el fragmento de los cc. 22-24 pero en otros centros tonales -en Mi y Fa#, cc. 46 al 53-. Cuando se repiten estos fragmentos, se llega a un punto clímax en esta sección (cc. 54-57) en la que suenan la cuerda y el viento a la vez realizando, la primera, un *tema rítmico y sincopado*. A continuación, le sigue un motivo que tiene un giro españolista, muy andaluz -manifestación siempre presente en García Abril, (cc. 58 y 59)-.

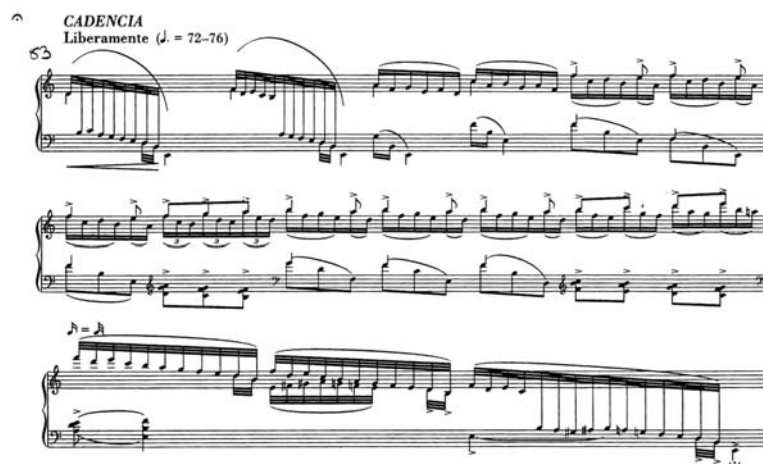
55

Fl. III
2 Fl. I-II
Oboe I-II
C. Ing.
Clar. I-II
Fag. I-II
I-III Cor. (Pa)
II-IV Cor. (Pa)
Tpta.
Tbn. I-II
Tbn. III
Timb.
Piano
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
Bajo

M. ♩ = 100

En el c. 62 reaparece el motivo lírico de *corcheas seguido de negras* con acentuación de *guajira lenta*, casi como una *habanera*, pasando por los centros tonales de Mib y Reb -cc. 62-68-.

Justo antes de llegar a la cadencia (cc. 74-77) se muestran unas *células rítmicas*. Esta cadencia -c. 83- es como un final abierto, un suspense de la primera parte de este *Coral* o segundo movimiento del concierto y, a la vez, una introducción de la segunda parte. Está formada por los grupetos o melismas tan característicos de García Abril, rasgos de su españolismo, combinados por líneas melódicas en cantábile.



La segunda parte o sección de este *Coral* (cc. 84-179) comienza con el piano solo (cc. 84-117), bajo el centro tonal La, pero prolongado con la frase principal en forma de progresión. Pasa por varios centros tonales (cc. 95-96), hasta llegar al último que está en Mib -c. 110-.

A continuación, entra la orquesta con el *motivo lírico* (cc. 118-123, continuando en Mib), hasta que entra el piano -c.124- volviendo a repetir lo que realiza la orquesta en el mismo centro tonal -Mib-.

De nuevo la cuerda, en el c. 134, repite el motivo lírico en el centro tonal Sol y le contesta toda la orquesta -c.141 en Mi natural- con el mismo motivo.

Es en este momento cuando entra el piano de nuevo con uno de los dos temas principales -en este caso es el segundo aparecido en los cc. 62-63 y que nació en los cc. 17 y ss.- (cc. 155 al 159, centro tonal Sol) un poco variado, siguiendo con el motivo lírico en *ritmo de guajira lenta y modificada*.

155
(♩ = 80-86)

158
Più mosso
(♩ = 100-106)

Fl. III

Fl. I-II

Ob.

C. Ing.

Clar.

Fag.

I-III
Cor.
(Fa)

II-IV
Cor.
(Fa)

Tpta.

Tbn. I-II

Tbn.
Tba. III

Piano

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Bajo

Desde el c. 163 hasta el final, trata la *cadencia* con pedal en Sol, en la que es protagonista la madera -flautas, oboes y clarinetes-, quizá en la búsqueda de un nuevo color, un timbre más cálido. Los violines I (cc. 163-169), repiten continuamente la mismas notas -Si y Sol-, los violines II (cc. 163-169) Sol y Re, y las violas Re y Si.

El piano continúa en Sol -c. 170-, pasando a Re -c. 172- y volviendo después a Sol -c. 176-, pero introduciendo tresillos y notas extrañas hasta el final, haciendo notar señas identitarias del españolismo garciabriliano.

175

Fl. III

Fl. I-II

Ob.

C. Ing.

Clar.

Fag.

Cor. (Fa) I-III

Cor. (Fa) II-IV

Tpta.

Tbn. I-II

Tbn. III

Tbn.

Piano

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Bajo

Poco rit.

Poco rit.

Poco rit.

Poco rit.

Poco rit.

Allegro deciso:

Este movimiento, de estructuración clásica, se puede dividir en tres secciones:

Exposición (cc. 1-61),
Desarrollo (cc. 62-344)
Reexposición con Coda final (cc. 345-489)

En la *Exposición*, A, (cc. 1-61) estamos ante un comienzo en el centro tonal Sol. Se presenta una frase de gran movimiento, con carácter rítmico y alegre, principalmente por la *dinámica forte*, la densidad de los acordes y la utilización de un registro muy extenso.

Allegro deciso (♩ = 138-150)

Picc.

Fl. III

2 Fl.

2 Ob.

C. Ing.

Clar. (Sib) I-II

Clar. (Mib) III

Fag.

C. Fag.

I-III

Cor. (Fa)

II-IV

I-II

Tpta.

III

Tbn. I-II

Tbn. III

Tbn. Tba.

I-II

Caja

Perc.

Plato

III-IV

Timb.

Bombos

Timbal

Piano

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Bajo

En la siguiente frase (cc. 9-19) expone el piano acompañado de los fagotes y la cuerda grave, ejecutando unos extensos acordes con grandes saltos; recuerdan, en cierto modo, a la *guajira*. Poco a poco se van incorporando instrumentos hasta volver a repetir la primera frase toda la orquesta -c. 20-.

A continuación, le sigue un largo puente (cc. 28-42), hasta llegar al c. 43, donde surge una frase muy parecida a la expuesta en un principio -centro tonal Lab-. Al finalizar esta frase le sigue un puente -c. 55-, totalmente acórdico, con forma cromática, con Pedal de Lab, hasta llegar al punto culminante en el c. 62, donde comienza el *Desarrollo* (cc. 62-344). Surge un cambio de ritmo, creado, principalmente, bajo una base de corcheas repetidas con centro tonal Fa.

Los cc, 71-80 recuerdan en cierto modo al ritmo que ha estado realizando el piano. Aparece un puente -hasta los cc. 81, 82, 83, con Pedal de Sol-, donde comienza un nuevo tema en el piano encubierto por un acorde -c.84-. Aquí hay una aclaración del compositor que dice: “la melodía sobre el cuarto dedo en relieve”. Por ser esta una ejecución complicada, el compositor ha hecho que otro instrumento (el clarinete cc. 84-90), ayude a realizar esta melodía. Simultáneamente, las violas están realizando una serie de notas con el mismo movimiento; esta melodía la continúan los violines (cc. 98-102, centro tonal Mi), pasando después a los clarinetes (cc. 103-107), finalizando en el centro tonal de Mi.

A continuación, el piano, en el centro tonal de Lab, ejecuta una especie de puente o pequeña introducción a una frase fundamental y cargada de emoción, que, en *Poco meno mosso*, comienza en el c. 114 en la cuerda –en Mi-, repitiéndolo después el piano en Do# -c. 118-.

116

Picc.
Fl. III

2 Fl.

2 Ob.

C. Ing.

Clar.
(Sib) I-II

Clar.
(Mi) III

Fag.

C. Fag.

Cor. (Fa)
I-III

II-IV

Tpta.
I-II

Tbn. I-II

Tbn.
III

Perc.
III-IV

Timb.

Piano

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Bajo

Cuando finaliza -c. 121-, volvemos al *Tempo I* -c. 122-, surgiendo una frase rítmica nueva en centro tonal Mi -c. 126-.

A continuación, todo el viento repetirá la misma frase en Reb -c. 131- participando después la cuerda a partir del c. 136 y pasando por varios centros tonales (Si, cc. 136-144; Mi, cc. 145-152). En el c. 136, el piano ejecutará una *célula rítmica*, pasando después al viento madera -c. 142-.

Orchestral score page 142-145. The page contains staves for the following instruments: Piccolo, Fl. III, 2 Fl., 2 Ob., C. Ing., Clar. (Sib) I-II, Clar. (Mib) III, Fag., C. Fag., I-III Cor. (Fa), II-IV, Tpta. I-II-III, Tbn. I-II, Tbn. Tba. III, I-II Perc., III-IV Timb., Piano, Viol. I, Viol. II, Viola, Cello, and Bajo. The score is in 4/4 time and features various musical notations including dynamics (mp), articulation (accents), and phrasing slurs. Measure numbers 142, 145, and 146 are indicated at the top of the page.

En esta sección, lo principal es cambiar el timbre y el color del sonido. Cuando se termina esta secuencia, comienza una pequeña cadencia -cc. 157 al 176- en la que se recogen algunas de las *células orquestales* aparecidas en la cuerda entre los cc. 136-152.

Musical score snippet for measures 160-166. The snippet shows three systems of staves. The first system is for measures 160-161. The second system is for measures 162-165, with tempo markings 'poco rit' and 'M. J = 100 A tempo'. The third system is for measures 166-167, with a 'poco rit' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Al concluir esta cadencia, comienza de nuevo el *motivo melódico* en las maderas-c. 177-, aparecido en el c. 136 en los violines. Mientras, el piano y la cuerda realizan el acompañamiento hasta llegar al c. 190, en el que aparece de nuevo la melodía del c. 118. Esta melodía la interpretan todos los instrumentos (cc. 190-196) -*Tutti orquestal*-.

190 (♩ = 86-92)

Picc.
Fl. III
2 Fl.
2 Ob.
C. Ing.
Clar. I-II
(Sib)
Clar. III
(Mi)
Fag.
C. Fag.
I-III
Cor.(Fa)
II-IV
I-II
Tpta.
III
Tbn. I-II
Tbn. III
Perc. I-II
(bombo
timbales)
Timb.
Piano
(♩ = 86-92)
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
Bajo

A continuación, el piano reaparece en el c. 194 con la misma melodía de su solo de cadencia, le sigue un puente de fusas de un solo compás para llegar a una zona de notas largas en la cuerda –verticalidad- (cc. 197-199), utilizada como acompañamiento. Poco a poco, y dentro de esas notas, comienza a formarse un tema ya escuchado anteriormente -c. 204-, hasta llegar al c. 220 –centro tonal Sib-, donde surge de nuevo el tema del c. 126. Después se repite con las flautas y el píccolo –c. 232-, pero en Sol.

Todo esto sucede hasta que comienza la cadencia (cc. 248-254), en la que se recuerdan algunos de los gestos ya aparecidos. Esta cadencia comienza bajo el centro tonal Lab (cc. 248-265), después pasa a Mib (cc. 266-271), Fa (cc. 272-277), Mi (cc. 278-282), Sib (cc. 283-287), Re#-Mib (cc. 288-292), volviendo, en el c. 295 al centro tonal Lab. La escritura de esta cadencia es como la de un *coral pianístico* que se va abriendo a la vez que aumenta el ritmo armónico y disminuye también el valor de las

figuras creando mayor tensión. No se trata de una cadencia donde solo es necesario demostrar el virtuosismo mecánico sino, y principalmente, el sonoro. Cuando se está terminando la cadencia la música se agita, se inquieta, dirigiéndonos a la *reexposición*.



La Reexposición, A, (cs. 345-489) está en el mismo centro tonal -Sol-. No se trata de una reexposición exacta sino de un recordatorio de todo lo que ha ocurrido: el *tema o motivo* que aparece en el c. 390 -que es el mismo que aparece en el c.190-, o el que aparece en el c. 118 -que se repite en el 394-, o las *secuencias rítmicas o células* que repite el piano.

Desde el c. 408 al 424, hay un puente ejecutado por el piano en el que realiza algunas escalas y arpeggios, bajo el centro tonal Sol.

En el c. 425 -*Poco meno mosso e libero*- surge una nueva *célula rítmica* que va a ser utilizada para ir cambiando de centro tonal e ir cadenciando. Pasa por Reb -c. 425-, Mib -c. 432-, Re -c. 435-, Fa -c. 447-.

Cuando finaliza esta secuencia, en el c. 451 -centro tonal Re-, el piano repite una *célula rítmica* que ya utilizó en el desarrollo para acompañar a la orquesta - c. 183-.

A partir de aquí, el compositor realiza una pequeña cadencia recordando algunos de los ritmos utilizados - c. 457-.

Después y hasta el final (cc. 458-489), se va preparando la orquesta: se van añadiendo más instrumentos y más voces hasta llegar a la *Coda* que surge en el c. 472.

En esta *Coda* -en el centro tonal de Sol, dominante de Do- y para enfatizar el final y que el efecto resulte brillante y poderoso, se introducen elementos cromáticos y rítmicos en forma de escala y con notas doble y acordes (c. 480-485), ya aparecidos al inicio del movimiento (cc. 49-61), concluyendo, finalmente, con reguladores y *sforzato* rotundo, en el centro tonal de Do.

V.4.4. Tres nanas, 1961

*Tres nanas*¹⁷⁵, 1961, para voz y piano¹⁷⁶, tres canciones con textos de Rafael Alberti¹⁷⁷.

Estamos ante una obra de un compositor joven, pero de sólida formación y de activa experiencia. En 1961 García Abril contaba 28 años. Cinco años atrás regresaba de su formación en Siena y al año siguiente -1957- finalizaba sus estudios de *Composición* en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid e iniciaba, en ese mismo centro, su andadura como profesor de Solfeo tras aprobar las oposiciones a dicha especialidad.

Hasta este momento el piano y la voz son los protagonistas en su producción compositiva. *Sonatina*, 1954; *Preludio y toccata*, 1957 y *Concierto para piano y orquesta*, 1957-63 –esta última todavía sin finalizar es ese momento- son sus composiciones pianísticas¹⁷⁸. *Colección de canciones infantiles*, 1956; *Cuatro canciones sobre temas gallegos*, 1957-62 –en ese momento a punto de finalizar-; *Dos canciones de juventud*, 1959 y *Dos canciones sobre “El alba del alhelí”*, 1959 son sus composiciones para voz y piano¹⁷⁹.

La voz y, más específicamente, el canto son parte esencial en la filosofía y poética garciabriliana. En la música de García Abril todos los instrumentos cantan desde su idiosincrasia: el piano, el violín, el cello, la flauta, el oboe..., toda la orquesta canta para expresar su música, para comunicar al oyente el significado de esa música. Música comunicativa que emociona llegando al entendimiento y a todos los sentidos.

Relacionado con la voz, el mundo de la poesía, en particular, y el de la literatura, en general, son constantes en su vida y obra. Lecturas de poemas de otros, y el ejercicio en la creación de algunos propios, son prácticas habituales en la vida cotidiana de García Abril. Es conocida su relación profesional y personal con numerosos y admirados escritores y poetas. Su música se ha puesto al servicio de las mejores plumas de lo clásico y de lo actual: Luis de Góngora, Ramón del Valle Inclán, Rosalía de Castro, Camilo José Cela, Rafael Alberti, Antonio Gala, José García Nieto, Luis Rosales, José Hierro, Gerardo Diego...; una pequeña muestra para una extensa producción, donde la palabra se une a la voz para hacerse música en el universo garciabriliano.

Si Alberti, a través de los textos de estas *Nanas*, nos introduce en el mundo mágico e imaginativo de los niños y en el universo de sus sueños, García Abril recoge ese testigo poniendo su música al servicio de ese mensaje. Música impregnada de lirismo e intimidad donde lo blanco, lo transparente, la claridad y la sencillez de la ingenuidad son algunas sensaciones que nos producen su audición. Esto lo consigue a través de un exquisito trabajo modal y tonal y de prosodia. La naturalidad en la relación música-texto da como resultado la suavidad interválica y del discurso de las frases, así como la tranquilidad y comodidad en las articulaciones y respiraciones que otorgan coherencia al ritmo del texto y a su ausencia –silencios, pausas, etc.-. Mientras la voz nos explica el texto a través de su emoción, el piano nos conduce por los ambientes y colores de un

¹⁷⁵ En 1961 fueron grabadas por María Aragón y Fernando Turina, en 1962 por Pilar Márquez y Mariano Fernández y en 1988 se realiza la integral para voz y piano de García Abril por María Orán y Chiky Martín.

¹⁷⁶ Fueron estrenadas el 11 de enero de 1971 por Carmen Borja y Carmen Sopeña en el *Café-concierto Beethoven* de Madrid.

¹⁷⁷ La colaboración de García Abril con el poeta Rafael Alberti comienza en 1959 con la obra *Dos villancicos sobre “El alba del alhelí”*, continúa con *Tres nanas*, 1961, para voz y piano, *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti*, 1967-69, para voz y orquesta, y *Salmo de alegría* para el siglo XXI, 1988, para soprano y orquesta de cuerda.

¹⁷⁸ No hacemos alusión a las obras fuera de catálogo.

¹⁷⁹ Idem.

mundo de infinitas posibilidades, a través del trabajo de las resonancias y claridades dentro de las armonías propuestas.

Tres Nanas es otro buen ejemplo del humanismo garciabriliano en donde los niños vuelven a ser los protagonistas. A los niños y a los jóvenes ha dedicado García Abril parte de su vida personal y profesional, a través del desarrollo de la docencia y de su producción compositiva. Obras pedagógicas¹⁸⁰ y obras de inspiración infantil¹⁸¹ son numerosas en su corpus.

García Abril, en numerosas ocasiones, ha manifestado su pensamiento sobre la docencia, los jóvenes y los niños; a cerca de estos últimos comenta:

“Generalmente se ha tratado a los niños partiendo de un error de base: el creer que son seres inferiores a los adultos. Mi pensamiento es bien distinto. Estoy convencido de que el protagonista de nuestra sociedad, y en consecuencia el ser más importante, es siempre el niño... El niño es verdad, bondad, justicia, alegría. La mentira, maldad, injusticia y tristeza son atributos desafortunados de los adultos”¹⁸².

Esta intención humanista es el germen de esta composición garciabriliana apoyada, como es habitual en él, por su respeto, admiración y amor hacia los textos que musica, en este caso en la autoría de Rafael Alberti.

***TRES NANAS*, 1961, para voz y piano**

I. NANA DE LA CIGÜEÑA

La pieza la podemos dividir en tres partes, cada una de ellas formada por una frase con el añadido de unos compases cadenciales que al ser repetición no tienen del todo identidad de coda.

Esta canción tiene una tesitura que abarca una octava; el ámbito es de Fa3 a Fa4. Comodidad para la intérprete porque, además, García Abril respeta, de forma exquisita, la acentuación natural de las sílabas; el texto es una prioridad en la música garciabriliana. Esta extensión haría posible que su interpretación estuviese indicada tanto para una soprano como para una mezzosoprano pero, por el carácter intimista que tiene la obra, se adecua más a una voz de color claro; a una soprano de tipo medio, ni muy ligera ni muy pesante. Quizás lo ideal sería una soprano lírica, ya que la interpretación que requiere es de limpieza, claridad y agilidad, pero con color. Un cuerpo cálido pero no pesante. Carácter cálido e íntimo al mismo tiempo.

La dificultad en la interpretación es relativa a la expresión. En la sección A el piano marca las dos partes del 2/4 mientras que la voz se mueve en el 3/4 que le infunde la síncopa. Esto requiere una expresión muy amplia, nada marcada, sin acentuar; música horizontal, con legato y regularidad. La sección B, para adecuarse al significado del

¹⁸⁰ *Curso de repentización*, 1971-84, 5 volúmenes, tratado para la práctica de la Repentización en el Solfeo; *Siete melodías de concurso de Armonía*, 1974-91; *Cuadernos de Adriana*, 1985, piezas de piano para niños; *Vademécum*, 1987, de la iniciación al virtuosismo, 24 piezas para guitarra; *Doce piezas para violín y piano*, 1988-91; *Mi pequeño planeta*, 1990.

¹⁸¹ *Colección de canciones infantiles*, 1956, para soprano y piano; *Tres nanas*, 1961, para voz y piano; *Alegrías*, 1979, cantata-divertimento para coro de niños, mezzosoprano, niño recitador y orquesta; *Tres acuarelas aragonesas*, 1998, para coro de niños a capella o con órgano.

¹⁸² Comentarios que el autor escribió para las notas al programa del estreno de *Alegrías*, cantata-divertimento para coro de niños, mezzosoprano, niño recitador y orquesta, 1979.

texto, tiene un espíritu un poco más marcado, con más métrica. También hay que tener en cuenta que, a pesar de la aparente sencillez que refleja la grafía tanto para la voz como para el piano, ambos intérpretes tienen que convivir con personalidades diferentes. Es decir, debido a la importancia del concepto modal y tonal y a la variedad métrica de la música garciabriliana, los intérpretes tendrán que trabajar en su individualidad para que luego el todo funcione ya que, en numerosas ocasiones, el mundo de la afinación y de la rítmica funcionan de forma independiente.

A, zona expositiva (cc. 1-14)

B, zona central o de desarrollo (cc. 15-23)

A' + compases cadenciales o zona reexpositiva y conclusiva (cc. 24-34+34-40)

A, zona expositiva (cc. 1-14) Esta zona o sección se compone de una frase de diez compases con el añadido de la semifrase de cuatro compases a modo de introducción. En los cuatro compases de introducción pianística, el piano repite a ritmo de negra con puntillo un Fa sobreagudo con un amplio regulador. Este acompañamiento se mantiene en toda la sección introduciendo un bajo tenido también un Fa, esta vez Fa0. Con estos datos y la armadura, podemos asegurar que nos encontramos en FaM. La voz, aunque en 6/8, comienza con una célula que figura a 3/4 –esto lo determina la síncopa central-. A ritmo de negra asciende de Fa a Do y desciende hasta La.

The image shows a musical score for a piece titled "Tranquilo". It consists of two systems of staves. The first system shows the piano introduction with a treble and bass staff. The piano part has a repeating pattern of chords in the right hand and a sustained bass note in the left hand. The second system shows the vocal entry starting at measure 5. The vocal line is in 6/8 time and has the lyrics "Que no me di- gan a mi". The piano accompaniment continues with the same pattern. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

En los siguientes compases –a partir de c. 9- se deja claro el ritmo de 6/8 que hacia el c. 12 cambia en la partitura a 3/4. El ámbito de la voz es reducido, de La a Do, y sólo al final de la frase desciende a un Solb, que también aparece en el acompañamiento, lo que sonoramente puede sugerir al acorde napolitano de Fa. No obstante, la presencia del Lab nos lleva a una sonoridad menor, preámbulo del Fam que pronto aparecerá. Aunque no hay ningún Mi ni Re, se puede considerar Fa Frigio.

Cada verso comienza anacrúsicamente -excepto el primero-, y las figuras utilizadas son negras y corcheas. En cuanto al texto podemos destacar que, sin excepción, las palabras que no son monosílabas coinciden en su acento con una nota larga; sólo sino es al final del verso, el acento es una negra.

B, zona central o de desarrollo (cc. 15-23) La frase central abarca del c. 15 al c. 23 y contrasta, sobre todo, por el acompañamiento que en este caso se trata de corcheas continuas en la mano derecha, a veces a dos voces, acompañadas de un bajo en el que se combinan la blanca con puntillo con dos corcheas ligadas a una blanca. La nota Fa, en este bajo, siempre está presente excepto cuando llega al final de la frase que vuelve a aparecer el ya comentado Solb. No obstante, desde el principio aparece el Mib y más adelante el Reb y Lab, lo que nos lleva a pensar que esta frase está escrita en el homónimo menor, Fam. En realidad, el Lab y el Reb sólo aparecen a partir del c. 19; los cuatro primeros compases con Mib se pueden considerar en Fa Mixolidio. Los cambios de compás constantes de 6/8 a 3/4 continúan, pero la sensación de 6/8 nunca se pierde.



En cuanto a la voz tiene muchas cosas en común con la frase anterior: excepto el primer verso, todos comienzan en anacrusa; las figuras principales son negra y corchea; los apoyos de principio de compás se hacen sobre una negra y finalizan los versos con nota larga. Pero en este caso, hay una célula que repite que no apareció antes y la utiliza al terminar cada verso: *corchea Fa-corchea ligada a negra con puntillo* -o blanca con puntillo en el final, Do-. Esta frase finaliza con un compás del piano en el que introduce un arpeggio ascendente en una mano, descendente en otra, en cinquillo de semicorcheas, para unir con la siguiente frase.

A'+compases cadenciales o zona reexpositiva y conclusiva (cc. 24-35+35-40) La última frase comienza en el c. 24 y se extiende hasta el c. 35. La voz, la melodía, es literal a la de la primera frase y el acompañamiento muy similar. Éste conserva la idea del Fa repetido en las mismas tesituras, la introducción pianística -aunque en este caso sólo de dos compases y ya con una nota en el bajo- y las notas intermedias. La única diferencia con el acompañamiento anterior son estas notas interiores en las que de otra forma, pero con la misma función, vuelve a aparecer el Solb. De nuevo FaM aunque el

c. 31, donde aparece Solb, podemos interpretar que modula a Fa Frigio –aunque no aparece ningún Mi ni Re-.

Que no me

di- gan a mi Que el can- to de la ci-

pp a tempo

mf dejar vibrar *fp*

poco allarg.

Los últimos cinco compases son cadenciales y se tratan de una repetición del verso anterior. La parte de la voz es literal aunque terminando con una nota larga; dos blancas con puntillo ligadas a una negra con puntillo. Como ocurrió anteriormente, la única y mínima diferencia aparece en el acompañamiento, en las voces intermedias, que esta vez es el Solb que resuelve en Fa en distintas octavas.

bue- no pa- ra dor-

mir

p *fp*

poco allarg.

II. NANA DE LA NEGRA FLOR

Esta canción también está presentada con tesitura de octava: de Mi3 a Mib4. Mucho de lo comentado anteriormente, en *Nana de la cigüeña*, puede ser aplicado aquí. No obstante, decir que en la *Nana de la Negra Flor* necesitamos potenciar un poco más en el color de la voz. El concepto de *negra flor* y de *noche* requieren oscurecer un poco ese colorido. El espíritu es levemente más dramático aunque todo sigue siendo muy intimista.

Las frases finalizan de forma átona; ascendentes y descendentes, pero con final no acentuado. Se observa mucha articulación, hay más texto; se dice, se cuentan muchas cosas; más marcado que lo anterior; menos ambiguo. Continuamos con una excelente relación música texto; magnífica prosodia: ...frente caída; ...alas plegadas (cc. 5,6), intervalos descendentes. Debido a las articulaciones, las respiraciones son cómodas; cada frase musical coincide con el verso. Relación interválica próxima; no hay grandes saltos.

Como en la pieza anterior, señalamos la independencia entre la voz y el piano. Cuando el compositor quiere resaltar más la voz, el piano participa menos; su música es más vertical, con menos movimiento. Aunque el piano tiene un espíritu acompañante, ese no es su papel. Tiene otro ambiente; posee personalidad propia. Su misión no es subordinada ni de ayuda sino de complemento y de colaboración para que el sentido y sentimiento musical sea pleno.

Esta pieza podemos estructurarla en tres pequeñas secciones:

Sección expositiva, de presentación –A- (cs. 1-8)

Sección central o de desarrollo –B- (cs. 8-19)

Sección conclusiva, Coda, -C- (cs. 19-30)

Sección expositiva, de presentación –A- (cc. 1-8) Comienza con un compás del piano en el que muestra el acompañamiento de toda esta sección. Sobre un pedal de Sol que se rompe hacia el c. 5 se superponen dos ritmos: *corchea-negra* en la mano izquierda, y *negra-corchea* en la mano derecha, con la peculiaridad de que en la mano derecha –las notas son dobles- siempre hay un mordente en una de las notas. La voz, a ritmo de corchea, comienza alrededor de las notas Sol y Si, ascendiendo en el segundo verso hasta Mib4 para descansar en Fa3. Como ya ha ocurrido antes, cada verso finaliza con una nota larga. Destacan los grados conjuntos, los saltos de tercera y la célula: *corchea-negra con puntillo*. Tonalmente comienza en Sol, que podría ser mayor por el Fa# aunque pronto aparecen Si, Mi y La bemoles. Teniendo en cuenta que el primer calderón finaliza con Sib en bajo y le siguen dos compases de Mib también en el bajo, podemos decir que ha modulado a MibM. Los compases 6 y 7, y primera parte del ocho, son una pequeña *codetta* del piano en la que recuerda la melodía con la que empieza la voz.

Sección central o de desarrollo –B– (cc. 8-19) Comienza con tres compases del piano en los que, a ritmo de *corchea* o *corchea-negra* -célula ya ha aparecido antes- y en acordes, repite una melodía que básicamente desciende de Mib a Sib.

La voz se inicia en el c. 11 con corcheas y finaliza con la célula *corchea-negra*, todo alrededor del Mib. Está acompañada con acordes del piano que dejan paso a acordes desplegados descendentes en la mano derecha una vez que el verso acaba y la voz mantiene la nota larga. Seguimos en MibM. El siguiente verso amplía el registro. Siguiendo con las corcheas y la célula anterior *corchea-negra con puntillo*, de Mib3 asciende hasta Mib4 y vuelve a descender jugando con saltos de tercera, cuarta y quinta, ascendentes y descendentes, para reposar en Fa3. A este fragmento le acompaña el piano con acordes desplegados en la mano izquierda y notas dobles en la derecha, todo esto a ritmo de corchea. Esta sección finaliza con otra *coda* del piano con elementos similares a los de los cc. 12 y 13.

Tonalmente modula para terminar en SibM, aunque juega con la tercera menor – Reb, c. 19-. El Do# y el Si becuadro –c. 18- son producto de la transposición del acorde mayor.



Sección conclusiva, Coda, -C- (cc. 19-30) La última sección comienza, esta vez, directamente con la voz al final del compás 19 -anacrusa del c.20-. Por primera vez, la voz cambia a compás de 2/4 y 3/4 introduciendo dosillos y tresillos de corcheas y de semicorcheas aunque sin perder la célula característica: *corchea-negra con puntillo*. Aquí el piano acompaña únicamente con acordes a ritmo de *negra-corcheas*, *blanca-corcheas* o *sólo corcheas*. Seguimos en SibM.



Una vez concluida la voz en el c. 24, y habiendo cambiado de nuevo a compás de 9/8, el piano retoma el protagonismo con esos acordes desplegados descendentes que aparecieron en los cc. 12, 13, 17 y 18. Finaliza mezclando varias células rítmicas como *dosillos*, *cuatrillos* y los *tresillos* propios del 9/8, todo ello en distintas voces y sobre notas tenidas en el bajo. Tonalmente, aunque comienza en Sib, modula hasta Sol en el c. 24 para finalizar de nuevo en MibM aunque con alguna que otra alteración accidental como la tercera menor -Solb, c. 27-, recurso que ya había utilizado, o los sostenidos de los cc. 24-25, como antes, fruto de la transposición del acorde mayor que les precede.

III. NANA DEL NIÑO MALO

La tesitura o el ámbito de esta canción es de una novena: Re3 a Mi4. Observamos más articulación que en las anteriores, más agilidad. Percibimos alegría y movimiento –utilización constante de semicorcheas-. Aunque el aire es *Moderato* hay agilidad interior, más viveza. Se explica más texto, más silábico, más rítmico; es menos recreada que las anteriores. Se sigue observando la tendencia a finalizar de forma átona; finales suaves, sin acentuar. Comodidad y naturalidad en las respiraciones. Hay más abundancia de multiplicidad métrica y de cambios de agógica.

Como en las anteriores canciones, continuamos con un espíritu infantil y modernista añadiéndole, aquí, un cierto carácter español. Los tresillos de semicorcheas –c. 13- respiran aire de copla.

Debido a la independencia entre voz y piano y a que la misión de este último no es de ayuda a la voz sino de complemento o mejora musical desde otro ambiente y otra personalidad, la voz encuentra cierta dificultad de afinación debiendo investigar desde su propia idiosincrasia.

Esta pieza podemos estructurarla en cuatro pequeñas secciones:

Sección expositiva, planteamiento –A- (cc. 1-14)

Sección central, contrastante –B- (cc. 15-18)

Sección reexpositiva –A´- (cc. 19-26)

Sección conclusiva, coda, -C- (cc. 27-34)

Sección expositiva, planteamiento –A- (cc. 1-14) La pieza comienza con cuatro compases de introducción pianística en los que la nota Re toma protagonismo –en la sección reexpositiva se reducen a uno-; aparece siempre a ritmo de *negra* alternándose entre la voz superior y el bajo mientras que en la zona central se mueven continuamente semicorcheas. Teniendo en cuenta la importancia de la nota Re, que la única nota alterada es Fa# y que no aparece ningún Do#, podemos pensar que la introducción está en Re Mixolidio.

The image displays a musical score for the piano accompaniment of 'Nana del Niño Malo'. It consists of two systems of staves. The first system is marked 'Moderato' and 'pp' (pianissimo). It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff consists of eighth notes and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The second system continues the same musical texture.

La primera frase comienza a mitad del c. 5 y finaliza en el c. 14. El acompañamiento mantiene la base continua de semicorcheas con un diseño parecido al anterior pero algo más denso. En los cuatro primeros compases se mantiene el Re en distintas octavas con las voces intermedias de antes mientras que, ahora, introduce acordes desplegados o fragmentos de escalas ascendentes en el bajo. En los siguientes compases continúa con distintos diseños siempre con semicorcheas en paralelo -c.10- o con repeticiones -c. 11 y c. 13-. Hay varios cambios de compás de binario a ternario pero no se perciben como cambios rítmicos sino que el compositor se vale de ellos para hacer el texto más recitado, para contar más cosas, para ampliar la información.

En cuanto a la voz, la primera frase es la principal ya que de ella deriva la siguiente. Se caracteriza por el comienzo: *dos semicorcheas-corchea-dos semicorcheas-corcheas-nota larga* y la segunda parte: *tresillo de corcheas-tercera descendente*. Esta tercera descendente se utiliza no sólo para el final de estas dos frases sino como coletilla en el c. 11 y en el c. 13. En la primera frase el registro va de Si a Mi; básicamente asciende para luego descender y llegar de nuevo a Si. En la segunda ocurre algo parecido pero de Sol a Do y vuelve de nuevo a Sol. Tonalmente, debido a la aparición de otras notas, podemos comprobar que estamos en SolM ya que comienza en un pedal de tónica y finaliza también en esta nota. A su vez, la nota que tiene más importancia, además del Sol, es el Re, dominante. El Fa#, que ya aparece desde el principio, nos lleva a pensar que la introducción es una gran dominante que va a caer en la tónica.

Sección central, contrastante -B- (cc. 15-18) Estos compases configuran una sección muy breve con carácter de movimiento reflejado en el texto –vienen el búho y el gavilán del bosque- y con un espíritu de juego con mensaje infantil. Contrasta vehementemente con la sección anterior; el *tempo* es más rápido y el carácter más brusco, así representa la sorpresa y el aviso que quiere reflejar la letra. El acompañamiento está formado por notas cortas: a ritmo de corcheas en la mano izquierda -pero son semicorcheas- y de negra o corchea en la mano derecha. En una

mano hay acordes y en la otra notas sueltas que pasan a ser dobles. Los acentos y el matiz *mf* y *f* ayudan al carácter de aviso, a la toma de atención.

En la voz repite dos veces las mismas notas: Re-Do-Mi-La sólo sustituyendo, en la repetición, la primera negra por la célula ya conocida: *corchea-dos semicorcheas*. En el c. 17 el piano ejecuta una repetición de estas notas en plan jocoso. Tonalmente, es la zona más ambigua; aunque el bajo sugiere V-I en Do Lidio, el acorde que prima en el resto de las voces le resta protagonismo al Do. Hacia el final aparece, además, un Mib lo cual termina de definir esa ambigüedad.

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time and has the lyrics "Vie- nen el bu- ho y el ga-bi-lán del bos- que". The piano accompaniment is in 4/4 time and includes a dynamic marking of *mf*. The score is written for a piano and voice, with the piano part consisting of two staves (treble and bass clef) and the vocal part on a single staff. The tempo is marked "Allegretto".

Sección reexpositiva –A’- (cc. 19-26) En el c. 19 comienza a reexponer. Aunque esta sección es más extensa, tiene la misma estructura de la exposición: una frase formada por tres semifrases y cada semifrase está, a su vez, formada por dos versos. Pero entre estas dos secciones hay una pequeña diferencia casi al final de la tercera semifrase: en la sección expositiva la última nota del compás 14 es Sol, tónica, y en la sección reexpositiva, compás 26, la última nota es Re, dominante, desembocando en un pedal de Sol dando, así, comienzo a la *coda*. Nos encontramos en SolM.

Sección conclusiva, coda, -C- (cc. 27-34) Esta sección final mantiene el acompañamiento de semicorcheas continuas; la voz repite dos veces la frase con la que comienza pero finalizando en Re -aunque el bajo, finalmente, concluye en la tónica Sol ya que no modula en ningún momento-.

V.4.5. Concierto para instrumentos de arco, 1962

Concierto para instrumentos de arco, 1962¹⁸³. Obra enmarcada en una época de búsquedas del compositor. García Abril está definiendo su lenguaje y, en esos momentos y a pesar de sus convicciones y fuerte personalidad, no descarta la investigación teórica y práctica de diferentes propuestas. 1962 es el año anterior de su tiempo de residencia en Roma para estudiar con Petrassi. Tiene 29 años y ya ha finalizado sus estudios de Composición en Madrid, ya se ha formado en Siena y ya está ejerciendo como Profesor de Solfeo en el Conservatorio de la capital, después de aprobar las oposiciones a dicha especialidad. Compositor joven que, con experiencia y formación, continúa en la línea del aprendizaje y para esto hay que buscar probando, para después escoger convenciendo.

Concierto para instrumentos de arco es una composición contextualizada en lo que denominamos el atonalismo libre garciabriliano. Decimos atonalismo libre, ya que García Abril no utiliza el dodecafonismo ni ningún otro procedimiento serial estricto, sino que se basa en sus propios procedimientos celulares inmersos en sonidos cromáticos y tónicas móviles y pedales sin atracción tonal o modal alguna, aunque a veces lo parezca. Esta es la diferencia entre esta obra y las que después realizará en su época de definición y asentamiento. Aquí está todo el tiempo inmerso en este tipo de atonalismo, después realizará guiños a dicho procedimiento, que combinará con un gran trabajo modal y el paseo por múltiples centros tonales que jugarán a la indefinición y a la definición tonal.

En *Concierto para instrumentos de arco* comprobamos que, a pesar de estar estructurado en tres movimientos, es una obra compuesta casi a un solo impulso donde el elemento cíclico es una constante. El trabajo motivico desde lo celular, consistente en micro células sumadas y yuxtapuestas a otras, da lugar a un sentimiento de motivos y células temáticas, que vienen y van, otorgando la personalidad característica de la obra. El protagonismo de lo cantáble, a través de esas ideas y líneas contrapuntísticas, está liderado, en gran medida, por el mundo de las violas, quizás buscando esa consistencia de color que tales instrumentos imprimen. La horizontalidad, representada en las diferentes líneas contrapuntísticas que se suceden en la constancia de fórmulas canónicas, junto a la verticalidad de notas aisladas, notas dobles y acordes aportando la rítmica casi siempre rompiendo el compás para ayudar al contrapunto, dibujan el paisaje de esta composición en un contexto atonal, pero con la estética y personalidad garciabriliana.

La conclusión que podemos obtener ante la escucha e investigación del *Concierto para instrumentos de arco* no es sólo que es una obra de referencia clara en esta etapa garciabriliana -donde sus incursiones en técnicas y estéticas en esa necesidad de búsqueda es una constante, representado aquí por un atonalismo protagonista y que poco a poco iría definiéndolas para encontrar su posterior y marcado lenguaje-, sino que ya en este concierto podemos encontrar el característico lenguaje garciabriliano consistente en su especial contrapunto y trabajo microcelular, liderado por él a través de todo su corpus.

Atonalismo libre, saturación cromática, tónicas móviles, movimientos y paseos interválicos repetitivos, cromatismo implícito, atonalismo libre... son características de una obra referente en una etapa garciabriliana de juventud, donde demuestran el interés del compositor por investigar y probar en todo lo existente, sin descartar nada, pero optando, desde esos mismos momentos, a imprimir su sello, su estética, su lenguaje que,

¹⁸³ El 11 de noviembre de 1962, en el Teatro Buenos Aires de Bilbao, tuvo lugar su estreno por la Orquesta Sinfónica de Bilbao bajo la batuta de Rafael Frühbeck de Burgos. Está dedicada a Antonio Fernández-Cid.

producto de esa búsqueda y de esa práctica, encontrará y definirá sin, realmente, haber estado alejado del mismo de forma sustancial.

CONCIERTO PARA INSTRUMENTOS DE ARCO¹⁸⁴, 1962

PRIMER MOVIMIENTO:

Exposición:

Tema A (cc. 1-19)

Tema B (cc. 20-55)

Desarrollo:

Sección C (cc. 56-123)

Sección D (cc. 124-168)

Sección E (cc. 169-182)

Codetta (cc. 183-253)

Reexposición:

Introducción (cc. 254-271)

Tema B' (cc. 272-288)

Tema A' (cc. 289-313)

Tema B'-Coda (cc. 314-336)

Exposición

Tema A (cc. 1-19)

En la exposición de este movimiento observamos la utilización de dos temas concisos, formados por distintos motivos y otras células aisladas, cuya combinación dará forma al desarrollo.

El movimiento comienza con una introducción del *motivo o célula a* que se expone, como idea temática o tema, hasta el c. 8. Aquí el motivo o célula aparece tal y como se desarrollará a lo largo del número: negra con puntillo-cinco corcheas-nota larga. Esta idea temática, expuesta en los ocho primeros compases, si la consideramos introducción, es la conversación entre los compases melódicos con el motivo y los incisos rítmicos con notas largas que todavía no dejan ver la linealidad por la que sí se optará en los compases siguientes. En un principio la célula motívica aparece, únicamente, en las violas, repitiéndose cuatro veces. El resto de las cuerdas aprovechan los huecos de las notas largas para introducir su elemento rítmico, en verticalidad. Nada más comenzar queda patente la atonalidad de la obra, siendo comentable un descenso de quintas de Reb a Si en el bajo.

¹⁸⁴ En esta composición designaremos letras mayúsculas a todo lo que tenga relación con secciones o partes, y letras minúsculas a las referencias a *células*, *células motívicas*, *motivos temáticos* o *motivos* en general. También queremos señalar que sólo designamos la palabra *tema* cuando la consideración motívica sea extensa abarcando más de tres o cuatro compases. Las otras denominaciones las utilizamos indistintamente para todo lo que, teniendo espíritu celular, tiene también una consistencia mayor, es decir, idea motívica o temática.

Violin 1: *Largo J. 44*
Violin 2:
Violas:
Violoncellos:
Contrabajos:

Este elemento descendente será de gran utilidad en toda la obra para descansar en ciertos puntos. Por esta razón, el desarrollo de *a* comienza con un descenso de Fa# a Fa para descansar en Mib en el c. 18. En esta parte (cc. 9 y ss) se da un entramado de voces, siempre con la célula motívica *a* presente. Comienza de una forma relativamente ordenada: aparece en los violines II y le contestan las violas un compás después y una tercera mayor por debajo. A esto le siguen, de nuevo, los violines II, lo que llamaremos *al*; se trata de *a* con las variaciones de la negra ligada a corchea convertida, ahora, en corcheas; *al* aparece, como decíamos, en los violines II –c.11–, ahora comenzando en Do y responden las violas con *al* comenzando en Mib. A partir de aquí, el entramado se hace más denso, destacando una especie de canon sobre el acorde de Do disminuído con séptima, en el c. 14, en el que *a* comienza en las violas en el primer tiempo, en violines II en el segundo, violines I en el tercero, y violoncellos y contrabajos en el cuarto llegando, así, a una zona de densidad que se relajará en los compases siguientes con notas tenidas en todas las voces. Es aquí, nada más comenzar, donde vemos la fuerza del sentido atonal de la pieza. Sólo en esta parte de células motívicas intercaladas aparecen ya los doce semitonos de la escala cromática, aunque queda clara la carencia de tendencia serial, sólo se tiene intención de una saturación motívica y cromática.

Poco più mosso
Viol. I:
Viol. II:
Vla.
Vcl.
Cb.

Tema B (cc. 20-55)

La parte *B* comienza en el c. 20. Aquí también podríamos considerar que hay una introducción hasta el c. 35, donde se reafirma el tema. En esta introducción aparece el *motivo b*, pero variado con respecto a lo que será a partir del c. 35. En el c. 20 la célula que se inicia es: silencio de corchea-corchea-negra-corchea. Se trata de un elemento que será de cierta importancia en el desarrollo. Le sigue el elemento rítmico básico de *b*: tres corcheas-dos corcheas-dos corcheas –c. 22, violines I y violas-. La unión de estos dos elementos formaría la primera semifrase de introducción de *B* (cc. 20-22). La segunda semifrase (cc. 23-25) es una variación de ésta: negra-corchea (elemento original de *b*)-seis corcheas-nota larga (cc. 23-24, violines I). Esta frase introductoria se repite dos veces, en este orden, y en los violines I doblados por las violas comenzando la primera en La y la segunda en Sol -de nuevo queda patente la repetición por grados conjuntos-. El acompañamiento rítmico deja ver también el carácter introductorio, ya que muestra que se trata de una sección rítmica. Consiste en acordes en el resto de las cuerdas, corcheas a contratiempo, que juegan al despiste con los compases de 5/8, 4/8, 7/8, todo sobre un pedal de Fa#.

Del c. 31 al c. 34 aparecen unos compases de unión en los que se sucede la aparición de una variante de *b*: tres corcheas-dos corcheas-negra con puntillo-negra. En esta variante cada compás comienza en el siguiente orden: violas, violines II, violas y violines I. Mientras, cellos y contrabajos acompañan con la célula del comienzo de esta sección, de la cual señalamos su importancia: silencio-corchea-negra-corchea, jugando con enarmonías y bajadas cromáticas.

El motivo temático *b*, en todo su esplendor rítmico, aparece a la vez en violines y violas en el c. 35, se trata de una ampliación y confirmación de lo aparecido en la introducción de *b*: negra-corchea (dos veces)-tres corcheas-dos corcheas. Tras repetirlo dos veces a distancia de un tono ascendente (Sol-La, como en *a*)



aparece en las violas –c. 39-, acompañadas por el resto de cuerdas con variaciones, variaciones que también se presentan en los violines I en el c. 46, solapándose los finales con los comienzos. Finaliza con una última variación de *b* que será también importante en este número jugando con el elemento de corcheas, pero sincopadas.

A partir del c. 39 comienza el bajo a converger en Sol, luego en Fa# y más tarde en Fa dejando claro, de nuevo, la tendencia a los descensos cromáticos aunque, en este caso, bastante escondidos.

Desarrollo

Sección C (cc. 56-123)

Se trata de una sección melódica en la que se mezclan motivos nuevos, propios de esta parte, con otros ya aparecidos y variaciones de todos, dando paso a originales motivos fruto de la unión de estas tres combinaciones. Los primeros tres compases, formados principalmente por corcheas, se pueden considerar introductorios. Únicamente destacar, en los violines I, el final del grupo de corcheas que se da con la célula: negra con puntillo ligada a corchea con puntillo-corchea con puntillo-nota larga. Esta célula, y derivados de ella, aparecen en el acompañamiento de *c* hasta el c. 70.

Lo que se puede considerar motivo temático *c* aparece, por primera vez, en los violines I en el c. 59, cuya célula motora es negra-corchea. Esta célula se repite dos veces, seguida de dos negras con puntillo, por grados conjuntos. En realidad es tan sólo una idea derivada de la variación de *b* en los compases de unión 31-34. De nuevo utiliza el recurso del canon, con entradas en cada compás, que se van turnando de un violín a otro.



En el c. 70 hay un inciso rítmico, un cambio brusco, zona contrastante. Se trata de la última variación del motivo temático *b* aparecida en el c. 51, esta vez una quinta superior al igual que antes aparece en los violines, aunque ahora el acompañamiento es mucho más drástico: en todas las cuerdas, excepto bajos, jugando con el mismo ritmo de corcheas, pero con las síncopas en el acompañamiento desplazadas una negra -de nuevo esa idea implícita de canon-. Estas repeticiones convergen en La que se repite en el bajo.



No obstante, tras este inciso, *c* continúa con su carácter melódico. Del c. 75 al c. 94 se desarrolla esta sección con elementos de las anteriores. En principio el protagonismo lo tienen los dos violines, quedándose los I más tarde con este papel. El primer tema que aparece está formado por tres elementos (cc. 75 y ss.): las corcheas de los compases de introducción de esta parte, la célula motora de *c* y el motivo temático *a*. Esto aparece en los violines I, mientras que los II, tras comenzar igual, derivan en repeticiones de la célula de *c*. La segunda frase (cc. 79-82), ya sólo en los primeros, comienza con la célula de la introducción de *B*, seguida por repeticiones de la célula *c*, con un acompañamiento en los incisos melódicos, que recuerda al principio del número

1 Poco meno mosso

Viol. I *p* *espress.*

Viol. II *p* *espress.*

Viola *p*

Vcllo *p*

Ch. *p*

Viol. I **80** *p e cresc. poco a poco*

Viol. II *pp* *e cresc. poco a poco*

Viola *pp* *e cresc. poco a poco*

Vcllo *pp* *e cresc. poco a poco*

Ch. *pp* *e cresc. poco a poco*

[illegible]

Tras unos compases cadenciales, la unión con la siguiente sección es reseñable. Aunque ya en el c. 118 se escucha, en las violas, un elemento propio de lo que será la célula motívica *d*, en el c. 121, y apareciendo, también, un resquicio de la de *c*; con esos elementos derivados de *b* y *c* a la vez, no es hasta el c. 124 cuando se confirma el cambio de carácter y la importancia de la célula aparecida.

Sección D (cc. 124-159)

Por lo explicado anteriormente podemos considerar los últimos compases de *C* como una anticipación de *D*, cuya célula: tres corcheas-tres negras, es la principal célula, a su vez derivada de la introducción de *B* –c. 124, en los violines II-.

En el c. 127 comienza, lo que se puede denominar, desarrollo de *D*, en el que la célula ya aparecida comienza ahora en los violines I y un compás más tarde -de nuevo el canon- en las violas, otra vez a distancia de tono. Esto únicamente nos lleva a la aparición de motivo temático de *d*.

El motivo temático *d* aparece en los violines I en el c. 131, y en realidad se trata de tres repeticiones de *a*, la primera literal, la segunda variada cuya variación, a su vez, está obtenida de la introducción del motivo temático *b*. Esto se vuelve a repetir en el c. 139, ahora a modo de canon entre violines I y II, sin centrarse en ninguna nota recurrente.

En el c. 145 comienzan a presentarse variaciones solapadas de *a*, en principio la conocida como motivo temático *d* en los cellos, y luego en violas, violines II, I y más tarde cellos; una variación de *a* que se caracteriza por el comienzo en corcheas -que aparecieron en la introducción de *C*-. Esto en realidad tiene un carácter conclusivo de *codetta*, jugando con cierta saturación cromática.

Sección E (cc. 160-182)

E, en realidad, tiene cierta similitud con *B*, tanto en el tratamiento estructural como en el contenido del tema. Estructuralmente, la célula motívica de *E* – *e*- aparece por primera vez en su forma original -derivada del motivo temático de *B*, con carácter ahora melódico- en los violines I y una segunda vez a continuación, que llamaremos *eI*, ya que se trata de una variación de *e*, pero en 7/8 –también en violines I-. Estas dos

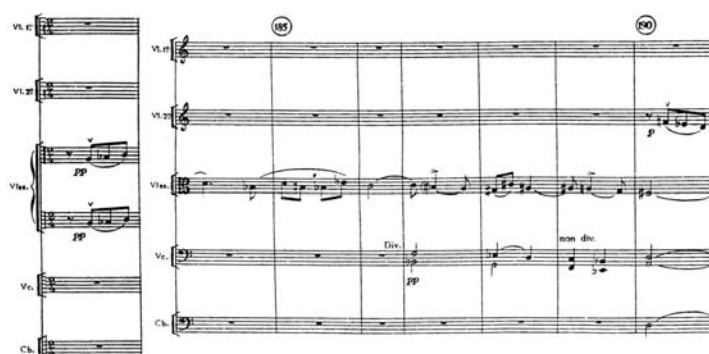
apariciones se dan comenzando en Mi, apariciones que se repiten a partir del c. 166, ahora en Sib. Esto mismo se repite a partir del c. 172, es decir: *e*, *eI*, y sus repeticiones transportadas. La diferencia, esta vez, es que la célula motívica *e*, y por lo tanto también *eI* tiene una pequeña variación, basada en las síncopas, elemento que antes se utilizó para otras variaciones de *b*. Las dos primeras apariciones de *e* (cc. 172-174) y *eI* (cc. 175-177) comienzan en Si, y las segundas en Lab –c. 178-, de nuevo, por grados conjuntos. En todo momento, el acompañamiento es de acordes sincopados en el resto de cuerdas y con un bajo pedal en Fa#, en toda la parte del tema *e*, y pedal de *Re*, en la parte de *e'*.



Codetta (cc. 183-253)

El hecho de que a esta nueva sección le llamemos *codetta* es, sencillamente, que la forman tres secciones: *A'*, *B'* y *A''*, a modo de recapitulación de lo ya aparecido, dirigiéndonos a la verdadera reexposición.

A' comienza en el c. 183 y abarca hasta el c. 203. Aquí las violas comienzan con el motivo temático *a*, variando el comienzo, que ahora son las corcheas de la introducción de *c* y de su final. Este motivo lo retoman los violines II en el c. 190 con el final invertido y los violines I en el c. 197 precedidos del motivo *a* original, pero reducido - c. 193-. El acompañamiento está basado en corcheas sincopadas en violas y notas largas en cellos y bajos, presentándose en el bajo un descenso de quintas: Re-Do-Sib, tan característico de este movimiento.



La parte *B'* de esta *codetta* comienza en el c. 204 y también es de breve extensión. El motivo temático *b* aparece en los violines I repetido dos veces y con el mismo acompañamiento que en su aparición original, pero pronto deriva en grupos de semicorcheas ascendentes, al unísono en todas las cuerdas, pero todavía creando saturación cromática. Esto nos dirige al c. 217, donde esta tensión se empieza a disipar jugando con este motivo *b* en las violas y un derivado, a modo de canon, en los violines I, reiterando en los bajos Sib y Reb.



A'' comienza en el c. 223 y es una forma, por la utilización de canones que saturan, de llevarnos al clímax que se convierte en el final del desarrollo. Aquí aparecen distintas variaciones de la célula motívica de *a* o motivo temático: *a'*, que aparecía en *A'* con las corcheas del comienzo, pero esta vez elimina la célula negra con puntillo-corchea: surge en violines II; luego en el c. 227 aparece en violines I mientras *a*, en su estado original, continúa en los violines I. A partir del c. 231, y en un claro intento de dirigirse al clímax, una variación de *a*, que llamaremos *a2* (negra con puntillo-negra-tres corcheas-nota larga) aparece en canon a distancia de compás, primero en violas -c. 230- después en violines II -c. 231-, violines I (2ª voz) -c. 233-, cellos y contrabajos -c. 234- y violines I (1ª voz) -c. 235- llegando, con el mismo tema, al diálogo entre violas y contrabajos en el c. 238, mientras los violines aumentan la tensión primero con corcheas, más tarde con tresillos y luego semicorcheas, terminando todas las voces al tiempo en acordes repetidos sobre el bajo de Fa.

Reexposición

Introducción (cc. 254-271)

La introducción comienza en el c. 254, con un cambio brusco de carácter, y abarca hasta el c. 271. Aunque parece que el protagonista va a ser el *motivo temático a* -que aparece en los violas-, en realidad, esta es la única aparición, predominando el carácter rítmico del acompañamiento derivado, en parte, del acompañamiento de la introducción

de *B*. En realidad estos compases introducen la parte rítmica del diálogo que se dará en la siguiente sección.

Tema B' (cc. 272-288)

Esta nueva sección se trata de *B'*, que comienza en el c. 272. Aquí, en los violines I, aparece el motivo temático *b* y *b'* de la introducción de *B*, acompañados por acordes sincopados, tan característicos. Esta aparición se realiza un semitono por encima de la primera vez, y las repeticiones están igualmente a medio tono. A esta presentación le siguen los compases de unión, que se tratan de los ya aparecidos en la introducción, que nos llevan a lo que sería la última variación del *motivo b*, aparecida en el c. 51 y en el c. 70, convergiendo el bajo, en cierta forma, a Lab.



Tema A' (cc. 289-313)

a' aparece ahora en el c. 289. Comienza con una introducción en la que las corcheas del comienzo de *c* son las protagonistas; a modo de canon entran cellos y violas, inicialmente, y luego entran violines I y II con varias repeticiones que reincidenten en Do#, aunque el acompañamiento de acordes, a ritmo de negra con puntillo, está más centrado en Sib. Esto da paso, en el c. 300, a una zona más densa y desarrollada en la que se suceden el *motivo o célula temática a*, la *de a1* y una variación de la de *c* que llamaremos *c'*: seis corcheas-nota larga, acompañados en cellos y contrabajos por acordes sincopados, que cambian rápidamente de pedal, pasando por Sib, La, Do# y Sib, de nuevo. Aunque no se trata de una bajada cromática, recurre al cromatismo implícito.

Tema B'-Coda (cc. 314-336)

El carácter rítmico de *b* vuelve a llegar, pero ahora con carácter de final. Tras unos compases rítmicos de introducción, *b* aparece en las violas en el c. 318 realizando distintas repeticiones, en principio originales, aunque a veces con algún añadido. El acompañamiento continuamente son acordes que apoyan el ritmo del motivo recurriendo en el bajo a la tercera Fa-Lab. A partir del c. 326 y ya para finalizar, *b* aparece en los violines I, con distintas repeticiones, finalizando en acordes a tempo sobre el bajo Mi.

[illegible]

SEGUNDO MOVIMIENTO

Sección A (cc. 1-44)

Sección B (cc. 45-67)

Sección A' (cc. 68-90)

Sección A (cc. 1-44)

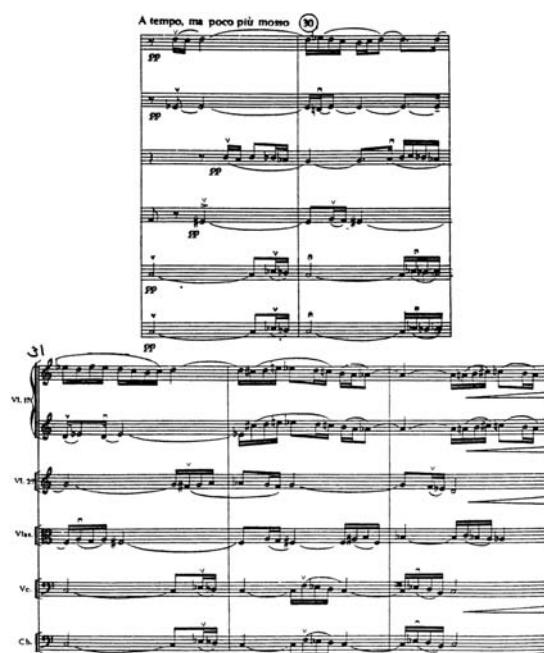
La idea temática de esta sección comienza en las violas. Abarca seis compases pudiendo ser divididos en tres partes. La razón de esta división es que, más adelante, aparecen algunas de sus partes por separado. En la primera parte, se repite la célula dos semicorcheas-nota larga, dos veces. En la segunda parte, es la célula dos semicorcheas-corchea la que se repite varias veces y, por último, la tercera parte, es la más libre, en la que se incluye un elemento que será muy importante en este número: cuatro fusas-nota larga. Esta idea temática está acompañada por cellos y contrabajos con notas largas que convergen en Sol. De nuevo, en el c. 7, aparece este tema que llamaremos *a*, ahora en los violines II y comenzando un tercera por encima, con relación a la primera vez. El

tema aparece en su totalidad, con un pequeño contrapunto en las violas y un acompañamiento de corcheas en las voces graves. Los violines I retoman el tema en el c. 13, comenzando en Do#, mientras que los violines también se unen al contrapunto de semicorcheas. Hasta aquí ha habido una clara exposición del tema en tres voces distintas.

En el c. 19, y sobre acordes a ritmo de corchea, aparece una variación de la tercera parte del *tema a*, repetida dos veces. Le siguen los violines II con la primera parte de *a* que tiene contrapunto en las violas con una mezcla de la segunda y la tercera parte. Antes de concluir este breve contrapunto, *a* vuelve a aparecer, pero esta vez en los violines I acompañado, todo esto, por negras o corcheas.

En el c. 24 comienza a desarrollarse una variación de la tercera parte de *a*, con las fusas como protagonistas –ahora en cinquillos-. Aunque las repeticiones de esta variación tienen cierta linealidad, se juega con la aparición de la célula generadora en distintas voces.

Unos compases después, en el c. 29, se da una zona muy contrapuntística, donde el canon vuelve a ser protagonista. El tema es un derivado de *a*, realmente arranca igual, pero deriva en algo muy distinto que cada voz desarrollará independientemente. En el primer tiempo del compás aparece en los violines I, en el segundo en los violines II, y en el tercero en cellos y contrabajos. El desarrollo de estos temas otorgan, a los compases siguientes, una densidad propia de las zonas contrapuntísticas escuchándose, constantemente, elementos repetidos en una y otra voz, mientras el bajo siempre desemboca en Do.



Esto se dirige a un nuevo pedal de Fa, en el c. 39, donde, comenzando como una nueva variación de la tercera parte de *a*, se dan unos compases de unión que juegan con la repetición de fusas y semicorcheas en los violines I, mientras el resto de la orquesta acompañan con corcheas que forman acordes repetidos pasando, después, por los pedales de Re y Lab al final.

Sección B (cc. 45-67)

Esta segunda parte comienza con unos compases en los que el protagonista es el motivo temático *a* del primer movimiento. En realidad esto sucede hasta el c. 49, por lo que se podría tomar como introducción. En el c. 45 aparece en los violines I y, en principio, el acompañamiento es de tresillos de negras en escalas ascendentes –por parte de violas, cellos y contrabajos– que luego, y por los mismos instrumentos, pasa a ser acompañamiento de notas largas, dando paso al *tema b*.

En el c. 50 comienza el *motivo temático de b* otra vez en los violines I. Consiste en cinco corcheas precedidas por un silencio, seguidas de un tresillo- corchea-negra con puntillo. Esto se repite dos veces y una tercera variadas, mientras el resto de cuerdas acompañan con acordes sincopados sobre un pedal de Fa. En el c. 57 el pedal cambia a Lab y se da un contrapunto de variaciones de *b* en los violines I y el original de *b* en los violines II, continuando sobre los acordes repetitivos.

The image shows two pages of a musical score. The top page is marked with a circled '50' and the tempo instruction 'Poco più mosso'. It features staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The bottom page is marked with a circled '52' and the tempo instruction 'espress.'. It features staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'espress.' (espressivo).

Los siguientes compases nos llevan de nuevo a A' . Ahora, sobre notas tenidas y semicorcheas sincopadas sobre el pedal de Mib; se suceden en violines I y II las células del comienzo de b y variaciones e ésta.

Sección A' (cc. 68-90)

Se trata de una sección corta, en la que el *tema a* vuelve a ser protagonista. Aparece en las violas, en el c. 68, una segunda descendente de la primera vez. La tercera parte del tema la retoman los violines II, con un contrapunto en violas de semicorcheas. El acompañamiento básico de esta primera aparición del tema son corcheas con silencio en cellos y contrabajos jugando con la quinta Sib-Fa.

[illegible]

El tema a aparece por segunda vez en los violines I donde se sucederá completo, en el c. 74, exceptuando un inciso de las violas que comienzan con la tercera parte que pronto retoman, de nuevo, los violines. Mientras, violines II y violas juegan con un contrapunto en el que la célula dos semicorcheas-corchea es protagonista. El bajo se dirige, poco a poco, a Fa# donde se reafirma como pedal en el c. 78 sobre el que se

repiten, constantemente, los elementos de la tercera parte del *tema a*. El resto de acompañamiento consiste en notas largas.

Para finalizar el movimiento se presenta, en dos ocasiones, el comienzo del *motivo temático b*, primero en violas -c. 83- y luego en violines I -c. 85-, mientras todas las voces intentan converger en corcheas hasta finalizar con un acorde tenido sobre la nota del bajo Reb.

TERCER MOVIMIENTO

Sección A (cc. 1-61)

Sección B (cc. 62-92)

Sección C (cc. 93-126)

Sección D (cc. 127-154)

Sección E (cc. 155-185)

Sección F (cc. 186-219)

Coda (cc. 220-234)

Sección A (cc. 1-61)

Esta primera parte comienza con el *tema a* en los violines II. La célula motora de este tema es: semicorchea-corchea con puntillo. El *tema a* tiene una duración de cuatro compases. En el c. 6 comienza *a'*, se trata de una variación de *a*, aunque comparten la misma célula motora; *a'*, sólo dura dos compases, pero se compensa ya que se repite dos veces: la primera comenzando en Do, como *a*, y la segunda un tono por debajo, es decir, en Sib. En todo el transcurso de esta primera aparición, de *a* y *a'*, se da una especie de contrapunto en las violas basado en semicorcheas, escalas y notas repetidas dejando claro, en estas escalas, el sentido atonal de la obra. Mientras, cellos y

contrabajos acompañan repitiendo la célula: corchea-silencio-corchea-silencio-corchea-silencio de semicorchea-semicorchea, sin converger hacia ninguna nota.

En el c. 10 hay una repetición literal de *a* y *a'*, pero una cuarta ascendente. El acompañamiento de semicorcheas, ahora, juega entre violines II y violas, mientras el resto de cuerdas continúan con la repetición de la célula descrita.

En el c. 19 comienza la célula motívica o motivo temático *b*. No le llamamos tema, escogiendo esta otra denominación por ser breve. Consiste en dos negras con puntillo seguidas de tresillos de corcheas y negra-corchea. El compositor vuelve a jugar con el canon. Mientras *b* aparece en los violines I, comenzando en Do y repitiéndose dos compases después un tono por encima con una variación -todo tresillos c. 22, lo denominamos *b'*-, *b* aparece en canon en el c. 20, en los violines II, medio tono por encima del original -Reb-, seguido de *b'*, volviendo a comenzar un tono por encima. De nuevo queda patente la distancia por tonos e incluso el cromatismo implícito. El acompañamiento, en este caso, es de corcheas repetidas en las violas, la quinta Si-Fa#, mientras el resto de cuerdas acompañan con negras y con la célula inicial de acompañamiento.

Los cc. 24-26 son compases de unión en los que los violines I se quedan solos con una variación de *a'*, que como *a*, también se inicia en Do.

En el c. 27 y en octavas aparece, en los violines I, otra idea que llamaremos *c*, que no es sino el *tema a* del primer movimiento, y como ocurrió antes, aparece solapado el final de uno con el comienzo de otro.



Tras unos compases con corcheas ascendentes, comienza lo que sería el desarrollo del tema que se inicia como una variación de *a* sincopada derivada en un desarrollo más profundo. Mientras esto ocurre, el resto de cuerdas acompañan con acordes sincopados o negras a tempo. El bajo, poco a poco, converge hasta caer en un pedal de Sol, que pasa luego por Fa, en el c. 36, y Do#, en el c. 38.

En el c. 41 todavía los violines continúan con el protagonismo. Sigue apareciendo sobre los acordes repetitivos del acompañamiento del *motivo b* del primer movimiento, esta vez variado, dando paso a una última sección en la que surgirá una nueva idea. Esta breve aparición del motivo continúa sobre el pedal de Do.

En el c. 45, y ahora en las violas, aparece el *motivo d*, formado por corcheas, en las cuales la primera célula es un tresillo de semicorcheas y las segunda y la tercera están ligadas; *d* aparece en Si, se repite luego en Do# y más tarde, en los violines I, en Mib. El acompañamiento ahora es mucho menos denso, desaparece el contrabajo, y violas y cellos acompañan principalmente con negras.

En el c. 53 las violas retoman el protagonismo con lo que serían los *motivos a* y *a'* enlazados, mientras cellos acompañan, únicamente, con la célula del comienzo de *d*, jugando, de nuevo, con el cromatismo: Sol, La, Lab.

Para finalizar esta primera parte y sobre un pedal de Do, se repiten, en los violines II, una variación del *motivo d*, es decir *d'* –c. 57 y ss-, en la que los tresillos pasan a ser fusas. Todo esto se dirige a la nueva parte rítmica.

Sección B (cc. 62-92)

Sección Rítmica. En esta nueva parte destaca la ausencia del motivo temático generador. Ahora son las semicorcheas que ya aparecieron como contrapunto en A las que constantemente moverán esta zona, pasando de una voz a otra, jugando con escalas, con notas repetidas o en pequeños intervallos saturándolos cromáticamente. Aunque comienza tímidamente, esta sección tiene cierta tendencia a Fa en el bajo, que se confirma rotundamente en el c. 75. A partir del c. 79 entra en juego un diálogo entre violines I y el resto de la orquesta, en el que cada uno ejecuta unas semicorcheas y en el silencio correspondiente se contestan de igual modo. Aquí los violines se basan en Do, mientras que cellos y bajos repiten los acordes con el bajo en Fa. Este diálogo desaparece comenzando, en el c. 87, entre violas y el resto de la orquesta, siendo ahora las notas protagonistas Sib en el bajo y en las violas Fa.



Sección C (cc. 92-126)

Sección Melódica. De nuevo vuelven a presentarse distintos elementos aparecidos anteriormente. En esta sección la exposición de los motivos no es tan clara. En realidad se forman frases melódicas fruto de la unión de fragmentos o células variadas de apariciones anteriores. La línea melódica comienza en los cellos, en canon con violines I y violines II, repitiendo el motivo: tresillo de corcheas-semicorchea-corchea con puntillo, seguido por los violines II con una célula derivada del *motivo d* de A: dos semicorcheas-nota larga –c.94–, que tomará protagonismo a lo largo del movimiento. Esta parte no tiene una consistencia melódica decisiva por lo que la podemos considerar una introducción, ya que, además, los bajos son inestables hasta que hacia el c. 94 se centran en Sib donde continuarán durante el desarrollo de las distintas frases.

La primera frase la escuchamos en los violines II, del c. 96 al c. 100. Comienza con un fragmento derivado de *a* (cc. 96-97), otro de *b* –c. 98– y por último repeticiones de la comentada célula: dos semicorcheas-corchea –c. 101–, derivada de *d*. El acompañamiento mantiene las semicorcheas en las violas, como ocurría en *a*, y corcheas en los bajos.



La segunda frase es una reelaboración de la primera, con los mismos elementos. Aparece en los violines I del c. 101 al c. 106. Aquí comienza ahora con la célula de *d*, seguida por una variación del motivo de *a* en corcheas y el mismo elemento anterior perteneciente a *b* seguido, de nuevo, por repeticiones de la célula derivada de *d* que da paso a unos compases de unión rítmica. El acompañamiento continúa en la línea anterior, aunque cambian las corcheas de cellos y contrabajos por la célula: corchea-silencio de semicorchea-semicorchea (cc. 102 y 104).

Por último, la tercera frase tiene un carácter de final debido a sus repeticiones. Abarca del c. 109 hasta el c. 119. Comienza con la célula de *d*, unas semicorcheas y alcanza la parte de *a*, terminando con una variación parecida: repeticiones de *d* y *a* para finalizar. Los violines II ejecutan un contrapunto con repeticiones de la célula motora de *a*: corchea con puntillo-semicorchea. En cuanto al acompañamiento ahora varía, es más denso debido a los acordes a ritmo de semicorcheas sincopadas en violas, cellos y contrabajos.

A partir de c. 120 se da una *codetta*, que comienza con tresillos en los violines I contestados con acordes en el resto de la orquesta abandonando, por fin, el bajo de Sib, bajo que reposa en Mi en el c. 123, donde la línea melódica -violines II- realiza un último recuerdo de *a* con una variación.

Sección D (cc. 127-154)

Esta parte tiene el mismo carácter y está escrita de la misma forma que *B*. Aquí, de nuevo, predominan las semicorcheas, aunque sin línea melódica, pero esta vez desaparecen las escalas y predominan las notas repetidas que juegan entre violines I y II. Mientras, el resto de cuerdas acompañan con corcheas que reiteran la quinta Si-Fa#.

Hacia el c. 144 se da, como ocurría en *B*, el diálogo entre violines I y el resto de la orquesta, repitiendo la nota Si en los primeros y Mi como bajo de los segundos. Esta vez esta sección es más breve que la anterior y, con acordes aislados, da paso a la siguiente sección.

Sección E (cc. 155-185)

En el c. 155 volvemos a una zona melódica, aunque con un carácter más contrapuntístico que la anterior. Comienza con varios elementos ya aparecidos que se mezclan en distintas voces hasta quedar sólo violines I y II, con un claro contrapunto, respondiéndose. Estos elementos son las semicorcheas, el material de *a* y la célula derivada de *d*: dos semicorcheas-corchea (cc. 159-160). El verdadero contrapunto se inicia en el c. 159, cuando los violines I comienzan una frase en la que se repite la célula de *a*: corchea con puntillo-semicorchea, seguido de la célula de *d* y unas semicorcheas, mientras que a su vez, violines II ejecutan un derivado de esto, comenzando con la célula de *d*, para finalizar con la de *a*, unido por semicorcheas. Esta sección del comienzo finaliza con el protagonismo, de nuevo, de los violines I en el c. 165, que repiten la célula de *a* acompañados por acordes a ritmo de corchea en el resto de las voces jugando con las notas pedales de Solm, Sib y Si.

155

p e cresc. poco a poco

160

f

En el siguiente fragmento las líneas melódicas se vuelven a confundir. Por una parte violines I retoman la célula de *d* seguida de semicorcheas, mientras los violines II retoman la de *a*, seguida también de semicorcheas. Toda esto para llevarles a una zona densa, en el c. 173, sobre un pedal de La. Se suceden varias repeticiones en violas y violines de una variación del tema *d*, que ya había aparecido antes, con fusas. Este fragmento se alarga hasta quedarse sólo los violines I con el motivo –y algún recuerdo en violas–, mientras el resto de la orquesta acompañan con corcheas sobre el pedal que cambia a Dob -c. 178-.

173

Molto meno mosso

f cant.

174

dim.

175

Allarg. poco a poco

p

A partir del c. 180 se dan unos compases de unión que comienzan con notas y notas dobles sincopadas (cc. 180-183) y que, pasando por corcheas y tresillos (cc. 184-185)

derivan en semicorcheas –c. 185- dando paso, con ese aumento de tensión, a la última parte rítmica.

Sección F (cc. 186-219)

Se trata de la última parte rítmica de la obra. No obstante no es tan estricta como las dos anteriores. Conserva el carácter rítmico, pero juega más con los distintos motivos.

Tras unos compases de semicorcheas en las violas, aparece, también en violas, un motivo dividido en dos partes (cc. 189-191). La primera parte: corchea-negra-dos semicorcheas-dos semicorcheas-corchea (elemento de *d*) y la segunda: síncoa-corchea-dos semicorcheas-corchea-dos semicorcheas. Esta segunda parte aparece justo un compás después en los violines II (cc. 192-193) y las dos, otro compás después en los violines I (cc. 193-195). A partir de aquí, este carácter temático desaparece. Todo el desarrollo de esta sección se basa en la repetición de elementos que van pasando de una voz a otra predominando, sobre todo, la célula: dos semicorcheas-corchea o su inversa, y los juegos de semicorcheas repetidas que tanto aparecieron en las otras secciones rítmicas.

Coda (cc. 220-234)

A partir del c. 220 comienza esta sección, no demasiado larga, en la que con un rotundo carácter rítmico, muy parecido al de *B* y *D*, nos indica, claramente, que llega el final. La célula con la que se inicia, y que predomina en casi toda esta *coda*, es una ya aparecida en las partes rítmicas: dos semicorcheas-silencio de semicorchea-semicorchea. Casi se puede ver como obtenida de la célula de *d* que ha sido tan relevante.

Violines I y II comienzan con esta célula, acompañados del resto de cuerdas con corcheas y en cellos y bajos sobre la quinta Fa#-Si, como sucedió en otra ocasión. Esta célula y derivados empiezan a aparecer también en las violas hasta caer en los últimos compases en un *divisi* de todas las cuerdas, para aumentar la densidad, y así, junto con la aparición de semicorcheas, aumentar la tensión reiterando, todavía, esa quinta en el bajo. Finaliza con la comentada célula del comienzo de la *coda*, sobre lo que sería la resolución de tónica Si, siempre acompañada de otros elementos disonantes atonales.

V.4.6. Pater Noster y Ave María, 1964

Pater Noster y Ave María, 1964, para coro mixto *a capella*. Obra compuesta como regalo de bodas que el compositor brinda a su mujer, Áurea, el día de su boda. Antón García Abril y Áurea Ruiz García contraen matrimonio el 16 de mayo de 1964¹⁸⁵.

1963-1964 fue el curso académico que García Abril reside en Roma para estudiar con Petrassi. La mitad de ese curso, seis meses, fue gracias a una beca concedida por la *Fundación Juan March* –los comprendidos entre enero y junio del 64–, el otro semestre –desde julio hasta diciembre del 63– fue por cuenta propia.

Pater Noster y Ave María fue compuesta durante el segundo período que García Abril pasa en Roma. Esta ciudad, significaba para el compositor su segunda estancia en Italia, ya que años atrás estudiaba en Siena. García Abril quería, además de asistir a las clases de Petrassi, empaparse de Italia y de su cultura. Tenía 31 años siendo, por lo tanto, un curso de formación, pero desde la perspectiva de un adulto, de un profesional con experiencia que quería viajar, observar, estudiar y contrastar vivencias e ideas.

Pater Noster y Ave María son dos piezas unidas con un mismo propósito y presentadas con denominadores comunes dando, como resultado, una obra con unidad, coherencia, y con resultado y sentimiento integral.

¹⁸⁵ La ceremonia se celebra en la Iglesia Santo Tomás de Aquino de la Ciudad Universitaria de Madrid oficiada por el padre Sopeña. Por lo tanto esta fecha, el 16 de mayo de 1964, es lo que consideramos como estreno de la obra.

En esta obra en su conjunto, es decir, en ambas piezas, nos encontramos ante una composición de carácter religioso determinada por dos textos: *Padre Nuestro* y *Ave María*. Detectamos cierta ambigüedad tonal y modal donde hay, también, incursiones en el trabajo enarmónico, cromático, de relación interválica, de constancia en la utilización de cadencias plagales y frigias, así como -podemos comprobar en el *Pater Noster*-, del empleo de los doce sonidos, pero no como utilización serial, sino como intención de saturación cromática y de la práctica del habitual atonalismo libre garciabriliano.

Tanto en *Pater Noster* como en *Ave María* la textura empleada es, en líneas generales, homofónica, y la relación establecida entre música y texto es de tipo silábico, aunque también hacen presencia pequeños melismas, sobretodo en la segunda pieza, *Ave María*. En toda la obra detectamos numerosos cambios de *tempo* –aunque observamos más estabilidad en la segunda-, frecuentes cambios de compás, determinados por las palabras y frases del texto, y también por ser práctica habitual del lenguaje garciabriliano que, a pesar de emplear líneas divisorias para su ordenamiento estructural, necesita sentirse libre, tanto en la exposición vocal como en la instrumental.

Ambas piezas pueden ser estructuradas por frases o secciones optando, nosotros, por la primera opción en *Pater Noster* y por la segunda en *Ave María*, si bien es cierto que cada sección de esta segunda pieza está, a su vez, dividida por las frases del texto que en todo momento vienen determinadas por el contenido del mismo. La célula motívica generadora de toda la obra, presentada por las sopranos, y con variantes a lo largo de la exposición y desarrollo de la misma, es igual en ambas piezas –cuatro o cinco corcheas, ligada, la última, a una nota larga- con el sólo matiz diferencial que le otorgan las sílabas del texto. Siguiendo con el mismo cometido que el compositor se impone de adaptación al texto, tanto en su forma como en su contenido, las frases de ambas piezas pueden contextualizarse en oraciones de alabanza y de súplica, así como también podemos localizar, sobre todo en el *Ave María*, ciertos guiños a los procedimientos compositivos de los madrigales y del cantus firmus.

Como conclusión podemos decir que la línea compositiva más actual, desde el pasado, se manifiesta con esta obra de la juventud garciabriliana en su línea más espiritual, otorgada por el contenido de sus textos y la emotividad religiosa y amorosa del hecho para el cual ha sido creada.

PATER NOSTER, 1964, para coro mixto *a capella*

Nos encontramos ante una pieza de carácter religioso, que viene determinada por un texto -*Pater Noster*-. Se detecta cierta ambigüedad tonal y modal.

En esta obra, y en líneas generales, la textura empleada es homofónica y la relación establecida entre música y texto es de tipo silábico, aunque también hacen presencia pequeños melismas. Asimismo, es necesario destacar los numerosos cambios de *tempo* y de compás, lo que denominamos multiplicidad métrica, determinados por las palabras y frases del texto y por ser práctica habitual del lenguaje garciabriliano.

La estructura general de esta obra podemos establecerla en cinco partes o secciones determinadas por las frases del texto; a su vez, estas cinco secciones podríamos agruparlas en dos atendiendo al contenido del mismo. Las dos primeras se pueden contextualizar en oraciones de *alabanza* y las tres últimas en oraciones de *súplica*.

La estructura puede ser la siguiente:

Primera frase (cc. 1-8)

Segunda frase (cc. 9-17)

Tercera frase (cc. 18-28)

Cuarta frase (cc. 29-32)¹⁸⁶

Quinta frase (cc. 33 – 37)

Primera frase (cc. 1-8)

El texto de esta primera frase es: *Pater noster qui es in coeli, sanctificetur nomen tuum.*

Como ya hemos comentado anteriormente, la textura de esta primera frase es homofónica y la relación entre texto y música es silábica apareciendo algún pequeño melisma como, por ejemplo, en el c. 5.

Con respecto al tempo, esta primera frase es muy estable y sosegada - se trata de una invocación al Señor- manteniéndose el mismo tempo (negra = 36) durante toda su extensión.

El motivo o célula rítmica que predomina durante toda la obra, y con la cual comienza esta frase, es la que aparece en el primer compás y primera mitad del segundo, aunque no siempre se reproducirá tal cual, sino que se presentarán numerosas variantes. Aquí, en el Pater Noster, y presentado por las sopranos, son cuatro corcheas, la última ligada a nota larga. Esto tiene relación con las sílabas del texto.

Tonal y modalmente esta primera frase es más estable que las que la suceden. Se podría ver todo desde Dom con una pequeña flexión hacia Fam, en el c. 5, finalizando con una cadencia Frigia (cc. 6, 7, 8). El ritmo armónico, salvo en el primer compás, sería de dos acordes por compás. En la globalidad de la obra, esta primera frase o sección funcionará como dominante de la siguiente.

The image displays a musical score for the first phrase of the Pater Noster, featuring four vocal parts: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baritonos Bajos. The lyrics are: "Pater noster qui es in coelis sanctificetur nomen tuum." The score is written in a homophonic texture, with each voice part following the same melodic line. The lyrics are written below the notes, and the text "Pater noster" is written above the first two measures. The text "qui es in coelis" is written above the next four measures. The text "sanctificetur nomen tuum" is written below the final four measures. The score includes a melisma on the word "nomen" in measure 5, which is marked with a box containing the number 5. The tempo is indicated as "poco sfz" (poco sforzando).

¹⁸⁶ Esta numeración está realizada atendiendo a los compases de la soprano.

Segunda frase (cc. 9-17)

El texto de esta segunda frase es: *adveniat regnum tuum, adveniat regnum tuum, fiat voluntas tua sicut in coelo en in terra.*

La textura de esta segunda frase también es de tipo homofónico, como comentamos anteriormente, así como igual es la relación entre texto y música, de tipo silábico, encontrando algunos melismas en los cc. 10 y 12 en las voces del tenor y de la contralto.

En esta frase el tempo es más inestable que en la primera, ya que tenemos en el c. 9: corchea = negra; en el c. 11: corchea = corchea y en el c. 12: corchea = corchea. Probablemente, estos cambios de tempo sean debidos a que los compases 9 y 10, y 11 y 12, rítmica, melódica y textualmente son prácticamente idénticos, y con el cambio de tempo consigue un contraste diferenciado entre ellos.

Con respecto a la célula rítmica empleada durante toda la obra, en esta segunda frase podemos ver algunas variantes de ésta; en el c. 10 -en las voces del contralto y del tenor- y en los cc. 14 y 16 -en todas las voces-. Todas ellas se forman a partir de una nota corta ligada a otra larga, normalmente precedidas por corcheas. También, en esta segunda frase, aparece un nuevo motivo rítmico, que será muy utilizado durante las siguientes secciones o frases, se trata del tresillo de corcheas como podemos observar en los cc. 10 y 12 -en las voces de tenor y contralto-.

Algo a destacar en esta sección es el crecimiento de la densidad, ya que la voz de la contralto se desdobra, e incluso se triplica, como por ejemplo en el c. 10, llegando a sonar cuatro voces contraltos diferentes a la vez -en las dos últimas partes del mencionado compás-.

Tonal y modalmente esta frase es contrastante con la primera, ya que presenta más inestabilidad. Se puede explicar muy bien observando como el bajo fundamental está elaborado por un encadenamiento de terceras menores -Fa, Re, Si-; así, podríamos decir que los cc. 9, 10, 11 y 12 se encuentran bajo el centro tonal de Fa, en el modo Mixolidio, ya que utiliza la escala Mixolidia de Fa. Los cc. 13, 14 y 15 se encontrarían bajo el centro tonal de Re, utilizando, también, el modo Mixolidio. Y, por último, los cc. 16 y 17 se encuentran bajo el centro tonal de Si, formando una cadencia Frigia sobre este mismo tono.

The musical score is for a four-part setting of a Latin text. It begins at measure 12, marked with a tempo change to 'poco rit.' and a dynamic of 'pp'. The Soprano part starts with a triplet of eighth notes. The Alto part has a similar triplet. The Tenor and Bass parts have longer notes. The lyrics are: 'tuum', 'fi-at vo-lun-tas tu-a', 'reg-num tuum', 'fi-at vo-lun-tas tu-a', 'si-cut in coe-lestia in te-rra', and 'Pa-ter nos-trum'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Tercera frase (cc. 18-28)

El texto de esta tercera frase es: *Panem nostrum quoti dianum da nobis hodie et dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimittimus debitoribus nostri.*

La textura de esta tercera frase, al igual que las dos anteriores, es de tipo homofónico, y también es silábica la relación entre música y texto apareciendo algún pequeño melisma como, por ejemplo, en la voz del tenor en los cc. 18, 19, 21 y 23; y en la voz de la contralto en el c. 23.

Contrastando con la sección anterior, el tempo es más estable, se mantiene constante durante toda la sección la negra = 48 -se produce un aumento de metrónomo con respecto de la sección anterior-.

En esta tercera parte, la soprano se inicia con la misma célula rítmica con la que comenzaba la obra, que se irá repitiendo a lo largo de ésta. Podemos ver algunos ejemplos en la voz de la soprano en el c. 19, en la soprano y el bajo en las dos primeras partes del c. 21, y en el c. 23 y primera parte del c. 24. También comprobamos la aparición del tresillo de corcheas por casi todos los compases de esta sección.

También observamos que la contralto vuelve a ser una sola voz; a pesar de esto, la densidad aumenta por el desdoblamiento de la voz de la soprano -a partir del c. 19-, y también por el desdoblamiento de la voz del bajo -a partir del c. 21-. Todo esto irá generando una mayor tensión que alcanzará el clímax en los últimos compases, que se verá diluida, radicalmente, en el comienzo de la siguiente sección donde comienza con una sola voz de soprano.

Tonal y modalmente esta frase o sección es aún más agitada que la anterior, ya que en la segunda el cambio del centro tonal se producía cada cuatro compases y en ésta, se produce cada compás, como ahora comprobaremos. Al igual que en la anterior se produce un encadenamiento del bajo fundamental por terceras menores, quedando estructurado de la forma siguiente: Sol, Mi, Do# (Reb), Reb, Sib, Sol, Sol, Mi, Reb (Do#), finalizando con una cadencia Plagal. Lo mostramos compás por compás:

En el c. 18 el centro tonal sería Sol, y a juzgar por las notas utilizadas en este compás -Sol, (La), Si, Do#, Re, Mi, Fa#, Sol-, se podría decir que se trata del Modo Lidio. El c. 19 tiene como centro tonal Mi, y podría tratarse del modo Dórico, ya que emplea esta escala: Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do#, Re, Mi. El c. 20 se puede considerar de paso hacia el c. 21, que tendría como centro tonal Do# que, en la tercera parte del compás, será enarmonizado como Reb. En el c. 22 el centro tonal es Sib, utilizando el acorde Sib, Re, Fa. En los cc. 23 y 24, de nuevo tenemos como centro tonal Sol, y podría decirse que el modo empleado es el Dórico -utiliza las cinco primeras notas de la escala de Sol Dórico-. En el c. 25 el centro tonal es Mi, utilizando el acorde Mi, Sol#, Si, Re. El c. 26 tiene como centro tonal Reb, o lo que sería lo mismo, su enarmónico Do# formando, de esta manera, una tercera menor con la anterior. En este centro tonal utiliza el acorde Reb, Fab, Lab, que junto con los cc. 27 y 28, forman una cadencia Plagal reposando sobre el acorde Lab, Do, Mib.

20
 quo-li dia-num da no-bis ho-die et di-mit-te
 quo-li dia-num da no-bis ho-die et di-mit-te
 quo-li dia-num da no-bis ho-die et di-mit-te
 quo-li dia-num da no-bis ho-die et di-mit-te
 22
 no-bis de-bi-la nos-tra si-cul et nos di
 no-bis de-bi-la Pa-ter nos-ter si-cul et nos di
 Pa-ter nos-ter si-cul et nos di
 no-bis de-bi-la nos-tra si-cul et nos di
 25
 mit-ti mus de-bi-to-ri-bus nos-tri
 mit-ti mus de-bi-to-ri-bus nos-tri
 mit-ti mus de-bi-to-ri-bus nos-tri
 mit-ti mus de-bi-to-ri-bus nos-tri

Cuarta frase (cc. 29-32)¹⁸⁷

El texto de esta cuarta sección es: *et ne nos inducas in tentationem in tentationem.*

Aquí la textura es totalmente contrastante con las del resto de las frases o secciones de la pieza, ya que es contrapuntística. Se trata de un contrapunto imitativo a tres voces y a la quinta inferior.

La línea melódica original estaría formada por la relación interválica segunda menor seguida de una tercera menor, y así sucesivamente hasta completar la escala cromática, comenzando desde el Reb. Utiliza lo siguiente: Reb, Do, La, Lab, Sol, Mi, Mib, Re, Si, Sib, La, Fa#, Fa. Comprobamos la utilización de los doce sonidos, añadiendo la repetición de uno -La-. No hay, por lo tanto, una utilización serial, pero sí la intención de saturación cromática y de atonalismo libre.

Primero comienza la soprano con una sola voz empezando por el Mib; le sigue la contralto empezando una quinta justa por debajo, en Lab; y después el bajo, también comienza una quinta justa por debajo de la contralto, en Reb.

En esta sección la relación de terceras menores que se daba en otras secciones anteriores de forma horizontal, también están presentes, pero de forma vertical.

Al final de la sección deja de realizarse el contrapunto, ya que tiene que concluir la frase, por ello abandona la secuencia segunda menor-tercera menor y acaba con una tercera menor -saltándose el intervalo de segunda menor- formándose el acorde Mi, Sol, (Sib), Re.

¹⁸⁷ Esta numeración está realizada atendiendo a los compases de la soprano.

Otro hecho contrastante con las secciones, o frases anteriores, es que ahora solamente cantan tres voces a solo: soprano, contralto y bajo.

La célula rítmica que utiliza para este pasaje contrapuntístico es igual que la célula original del principio de la obra que podemos ver, por ejemplo, en el primer compás y primera parte y media del segundo -en la voz de la soprano-.

En cuanto al tempo, esta cuarta parte también es estable, pero algo más rápida que la anterior, ya que la negra es igual a 60 y, anteriormente, lo era a 48.

Esta cuarta frase actúa como dominante de la quinta y última sección.

Quinta frase (cc. 33–37)

El texto de esta última sección es: *Sed liberanos a malo Amen.*

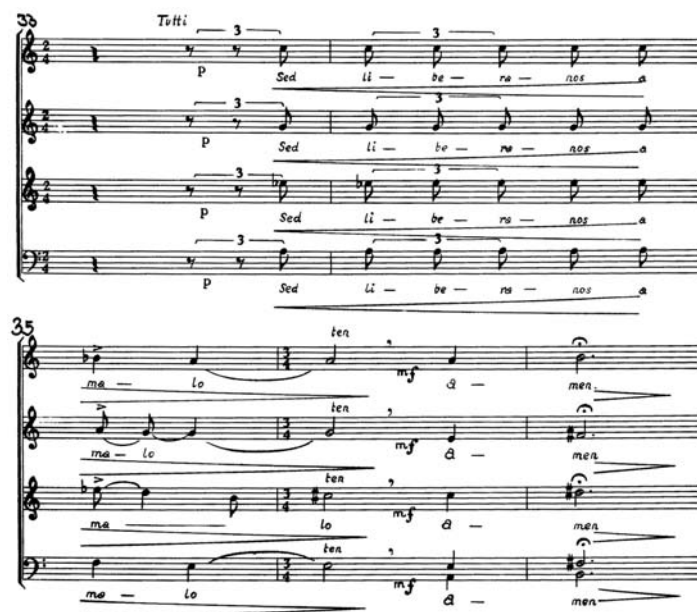
Esta última frase o sección, contrastando con la anterior, vuelve a ser de textura homofónica y de nuevo intervienen las cuatro voces. La relación entre texto y música sigue siendo silábica, así como se continúa utilizando el mismo tempo que el de la sección anterior, manteniéndose estable hasta el final.

En la última parte del antepenúltimo compás, y dos primeras del penúltimo, podemos encontrar una variación de la célula inicial -sería muy parecida con la diferencia de una relación del doble de duración, por aumentación-.

Podemos también encontrar, en el primer y segundo compás de esta sección, otro motivo rítmico del que hemos hablado anteriormente -tresillo de corcheas-.

Con respecto a la armonía, en los dos primeros compases utiliza el acorde: La, Do, Mib, Sol. En el antepenúltimo el acorde: Sol, Sib, Re, Fa. En el penúltimo compás el acorde: La, Do#, Mi, Sol, formando una cadencia de subtonica-tónica y finalizando en el acorde: Si, Re#, Fa#.

Al final del *Pater Noster* hay una cierta indefinición tonal y modal pudiéndose interpretar que de los cc. 33-35 podríamos estar en el centro tonal La, en el modo HiperLidio -escala: La, Sib, Do, Re, Mib, Fa, Sol, La, concluyendo con una cadencia de subtonica-tónica (VII-I). Pero la otra interpretación posible es esa intencionada indefinición tonal que nos hace caminar, constantemente, por medio de ese especial atonalismo libre.



AVE MARÍA, 1964, para coro mixto *a capella*

Nos encontramos ante una pieza de carácter religioso, que viene determinada por un texto (*Ave María*). Se detecta cierta ambigüedad tonal y modal.

En cuanto a la textura y a la relación texto música es similar al *Pater Noster*, pero en el *Ave María* hay una mayor presencia de melismas. Al igual que en el *Pater Noster* se producen cambios de compás, pero, contrariamente, el tempo es mucho más estable en toda la obra, ya que comienza con corchea = 144, siempre corchea = a corchea, hasta el c. 27 donde la negra con puntillo es igual a negra, manteniéndose hasta el final.

La estructura general de la pieza consta de dos secciones a su vez divididas por dios frases cada una. Atendiendo al contenido del texto la Primera Sección es de alabanza; la Segunda de Súplica.

La célula motívica-rítmica empleada es muy similar a la del *Pater Noster*. Aquí, en el *Ave María* y también presentado por las sopranos, son cinco corcheas, la última ligada a nota larga. (cc. 1-2); claramente, con relación a las sílabas del texto.

Posible estructura:

Primera Sección (cc. 1-14)

Segunda sección (cc.15-36)

Primera Sección (cc. 1-14)

Primera frase (cc. 1-6) Texto: Ave María gratia plena dominus tecum.

Como habíamos mencionado anteriormente, la textura de esta primera frase es homofónica y la relación entre música texto es de tipo silábico apareciendo algún melisma –c.1, voces: tenores, bajos, contraltos; c. 3, voz soprano y contralto; c. 4, todas las voces; c. 5; voz tenor.

El motivo rítmico o célula protagonista de toda la pieza es el comentado anteriormente: cinco corcheas, la última ligada a nota larga (cc. 1-2), presentándose también variantes (cc. 4-5).

Tonal y modalmente esta frase es muy estable. Los cc 1, 2, 3, 4 tienen como centro tonal Sib. Utiliza la escala de SibM o la escala de Sib del modo HiperLidio (Sib, Do, Re, Mib, Fa, Sol, La, Sib). En los cc. 5 y 6 se produce un encadenamiento de tercera menor descendente obteniendo como centro tonal Sol y formándose, sobre este tono, una cadencia Plagal (Do, Mib, Sol, / Sol, Sib, Re).

Esta primera frase se encadena con la siguiente con un movimiento de tercera menor ascendente devolviéndonos, de nuevo, al tono de Sib.

The image shows a musical score for four voices: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baritonos/Bajos. The music is in 3/2 time and has a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'Pa-ve Ma-ri-a gra-tia ple-na'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-6. The lyrics for the second system are 'do mi-nus te-cum be-ne'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Segunda Frase (cc. 6-14) Texto: Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesus.

Esta frase, respecto a la textura, puede considerarse tanto de tipo homofónico como contrapuntístico. Contrapuntístico, sobretodo, en cuanto al texto. Esto se ve claramente reflejado en los cc. 10, 11, 12, 13. La soprano canta *et benedictus fructus ventris tui Jesus*, mientras que bajo tenor y contralto sólo entona *et benedictus* teniendo cada uno diferentes entradas, como formas canónicas, terminando todas las voces a la vez en el c. 13. Se puede observar como los compases 10, 11 y 12, el tenor y el bajo realizan un contrapunto a la octava inferior cuyo motivo sería Sol3, Sol4, Fa4, Mib4 –esto sonaría una octava por debajo-.

En estos mismos compases se puede observar cierto madrigalismo con la frase *et benedictus* -idea que se reitera en contrapunto- al igual que ocurre en los cc. 6 y 7 con la palabra *benedicta*.

Tonal y modalmente esta frase es muy estable. Podría analizarse toda ella tomando el Sib como centro tonal, utilizando la escala: Sib, Do, Re, Mib, Fa, Sol, La, Sib. Esta frase finaliza en una cadencia perfecta (última parte del c. 12 y cc. 13-14). Por lo cual se podría decir que toda esta sección se encuentra en SibM. (Cadencia perfecta: Fa, La, Do, Mib/ Sib, Re, Fa).

En esta frase, al igual que en la primera, el bajo realiza el mismo motivo melódico: Sib2, La2, Sol2, Fa2, Mib2, Re2, Do2, Re2, Mib2, Sib1. -Puede tener intención de un *cantus firmus*-.

Esta segunda frase, que cierra la primera sección, se relaciona con la siguiente por un encadenamiento del bajo fundamental de tercera menor.

Al finalizar la primera sección se produce una tonalización de Sib quedando estructurada de la siguiente forma: cc. 1-4 (I); c. 5 (V), cc. 6-14 (I) finalizando con una cadencia perfecta sobre SibM.

be - ne

be - ne

be -

6

7

dic - ta (2+3)

be - ne - dic - ta tu in mu lie - ri - bus

dic - ta tu in mu lie - ri - bus

be - ne - dic - ta tu in mu lie - ri - bus

ne - dic - ta tu in mu lie - ri - bus

10

(2+3+2)

f^{ma} et be - ne - dic - tus fru - ctus ven - tris tui Je -

f^{ma} et be - ne - dic -

f^{ma} et be - ne - dic -

f^{ma} et be - ne - dic -

su

ta

ta

ta

Segunda sección (cc.15-36)

Tercera frase (cc. 15-24) Texto: Sancta María Mater dei Mater dei Mater dei.

Encontramos también la textura homofónica, habitual en esta obra. La relación música-texto es, igualmente, de tipo silábico y melismático -alternancia de ambos-. La última parte del c. 15 y la primera del c. 16 y los cc. 18, 20 y 22 son de tipo melismático y los compases restantes de tipo silábico.

Podemos observar una variación de la célula rítmica protagonista de la obra en el c. 16 y en primera parte del c. 17, en la voz del bajo; en el c. 18 y primera parte del c. 19 en todas las voces; y en el c. 20 también en todas las voces.

En esta frase la voz de la contralto se desdobra utilizando intervallos de tercera mayor y menor y de segunda mayor.

Tonal y modalmente se podrían interpretar los cc. 15, 16, 17, 18 y primera parte del c. 19 tomando como centro tonal Sol y, a juzgar por las notas que emplea Sol, La, Si, Do#, Re, Mi, Fa#, Sol, podría decirse que está empleando el Modo Lidio de Sol. En la segunda parte del c. 19 y en los cc. 20-24, toma como centro tonal Re (Re V de Sol) empleando el Modo Mixolidio de Re.

Esta tercera frase actuaría como dominante de la cuarta.

15
(3+2)
PP Sanctus - te Ma - ri a

16
PP Sanctus - te Ma - ri a

17
PP Sanctus - te Ma - ri a

18
PP Sanctus - te Ma - ri a

19
PP Ma - ter dei

20
f Ma - ter dei

21
f Ma - ter dei

22
f Ma - ter dei

23
f Ma - ter dei

Cuarta Frase (cc. 25-36) Texto: Ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae nunc et in hora mortis nostrae Amén.

Seguimos con textura homofónica y, contrastando con la frase anterior, la relación música-texto vuelve a ser silábica.

También se presenta una variación de la célula protagonista, por aumentación – doble duración–: cc. 30, primera parte del 31; c. 33, primera parte del 34. Se trata de negra y negra ligada a otra negra.

En el c. 28 y c. 31 aparece, por primera vez el motivo rítmico de tresillo de corcheas, aparecido en el *Pater Noster*.

Capítulo VI

**LA COMPOSICIÓN DESDE LA CREACIÓN
HASTA LA DOCENCIA,
Y EL ASENTAMIENTO DE UN LENGUAJE, 1969-1979**

Capítulo VI

LA COMPOSICIÓN DESDE LA CREACIÓN HASTA LA DOCENCIA Y EL ASENTAMIENTO DE UN LENGUAJE, 1969-1979

En 1969 García Abril decide solicitar la excedencia de su plaza de Profesor de Solfeo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, siendo operativa desde el 22 de octubre del mencionado año. El motivo de este paréntesis en la docencia es, fundamentalmente, poder dedicarse durante un tiempo y de forma exclusiva a la composición. Este tiempo le sirve para hacer valoraciones y, con reposo y con la meditación de la reflexión, asentar un lenguaje propio que ya había iniciado pero despojado de todo lo que él consideraba no sincero, no auténtico para expresar, para comunicar su filosofía, su poética.

La obra que puede representar el asentamiento del lenguaje garciabriliano es *Hemeroscopium*, concierto para orquesta, 1969-72. Esta obra, que tarda casi tres años en componer, significa y engloba muchos aspectos en la producción de García Abril por lo que procederemos a un análisis exhaustivo de la misma.

Sin obviar la línea de los afectos, porque queremos presentar a la persona de forma integral, es necesario mencionar que en el año 1969 también familiarmente se inicia una nueva etapa en la vida de García Abril: el 7 de marzo de 1969 nacía su primer hijo, Antón García-Abril Ruiz; momento profundamente deseado y esperado por el que García Abril experimenta su verdadera plenitud. “... Me siento muy orgulloso y satisfecho con mis composiciones, pero realmente mi felicidad completa, es decir, mis mejores obras son mis hijos”, nos manifiesta García Abril.

En 1970, continuando con su obra compositiva, compone *Becqueriana*¹⁸⁸, para voz y piano, con textos de Gustavo Adolfo Bécquer. Fue compuesta para participar en un concierto conmemorativo en torno a la figura del poeta en el centenario de su muerte. Este concierto estaba organizado por el Aula de Música del Ateneo de Madrid.

VI.1. La composición desde la docencia.

Y llegamos al año 1971 cuando a García Abril, tras casi año y medio de estar alejado de la docencia, le ofrecen desempeñar esta función pero ahora desde la especialidad de la composición. Era un nombramiento provisional (10-3-1971) hasta que saliese a concurso la plaza de Catedrático de la especialidad. Él acepta porque “quería probar y saber si realmente se podía hacer una labor interesante desde la enseñanza de la Composición”, nos relata García Abril. Desde este momento, el mundo de la composición para García Abril se abre en dos horizontes: el de la creación y el de la docencia, dos campos fusionados desde entonces y que permanecerían toda una vida. El comienzo de una nueva responsabilidad, y esta vez en el campo que a él más le ilusionaba y para el que se sentía más cualificado, implicaría una atención especial en la puesta en marcha de una cátedra en la que tenía puestos ambiciosos objetivos. Además de iniciar la actividad de su cátedra, vendría después el asentamiento de la misma a través de unas difíciles oposiciones que también ocuparían su atención. La consecuencia

¹⁸⁸ Fue estrenada el 29 de octubre de 1970 en un concierto en el *Aula de Música del Ateneo*. Fueron sus intérpretes Esperanza Abad y Joaquín Parra. Además de la obra mencionada fueron estrenadas otras obras de diferentes compositores –Román Alís, Francisco Cano, Carlos Cruz de Castro, Francisco Estévez, Gerardo Gombau, Agustín González Acilu, José María Mestres-Quadreny, Francisco Otero, Eduardo Polonio, Manuel Valls-.

Tonal y modalmente es una frase más inestable que las anteriores. Los cc. 25-26 estarían bajo el centro tonal de Sol, en el Modo Lidio; cc. 27-28 centro tonal Mi -la relación es de tercera menor descendente- y el acorde empleado es: Mi, Sol, Si, Re. En el c. 29 el centro tonal es de Re del Modo Mixolidio y en los cc. 30 y 31 se vuelve a Sol del Modo Lidio. En el c. 32, de nuevo, se vuelve a retomar Re como centro tonal, en el Modo Mixolidio -dominante de Sol- para resolver en el c. 33, con el centro tonal Mi formando el acorde: Mi, Sol#, Si, Re -este centro tonal Mi sería VI de Sol-. Todo esto concluye con una cadencia Plagal. (Los acordes que la forman son: Do#, Mi, Sol#/Sol#, Si#, Re#).

En la segunda sección de este *Ave María* tendríamos una tonicalización de Sol. Atendiendo a esto quedaría de la siguiente forma: I (cc. 15-18); V (cc. 19-24); I (cc. 25-26); VI (cc. 27-28); V (c. 29); I (cc. 30-31), V (c. 32), VI (c. 33).

Esta sección y, como consecuencia, esta pieza resuelve en una Cadencia Plagal sobre Sol#.

25
(3+2)
pp o-ne pro no-bis pec-ca-ta

27
mf to-ri-bus nunc et in ho-na mor-tis

30
nos-trae p nunc et in ho-na mor-tis

33
nos-trae pp a-men

de todo esto son unos años en donde su producción disminuye pero sólo en cantidad, ya que su lenguaje, plenamente asentado en este momento, le lleva a la creación de obras muy relevantes y significativas en su carrera.

En este año 1971 compone *Un millón de rosas*¹⁸⁹ e inicia la macro obra *Curso de Repentización*, 5 volúmenes, tratado para la práctica de la Repentización en el Solfeo (obra pedagógica), 1971-84. Respecto de la primera, *Un millón de rosas*, es una comedia musical con textos de Joaquín Calvo Sotelo. La historia era una versión libre sobre la vida de Carolina Otero, mujer nacida en 1868 en un pequeño pueblo gallego, denominada “la bella Otero”. Esta obra fue Premio Nacional de Teatro de ese año. Respecto de la segunda, la obra pedagógica *Curso de Repentización*, será comentada al final del capítulo VIII cuando en torno al año 2003, jubilación de García Abril del Conservatorio, realicemos un balance de la importancia que, para este compositor, ha tenido todo lo relativo al mundo de la docencia.

Y en 1972 García Abril compone *Cadencias*¹⁹⁰, concierto para violín y orquesta¹⁹¹. Es necesario señalar que García Abril, intencionadamente, se escapa de titular algunas obras con la denominación tradicional. Un buen ejemplo de esto es que, en su producción, no aparece la palabra Sinfonía sino que es sustituida por la de Concierto. Ejemplos de esto son las obras *Hemeroscopium*, *Celebidachiana*, *Cantos de pleamar...*, tituladas como Conciertos para Orquesta. Lo mismo ocurre con *Cadencias* que, en vez de otorgarle el título de *Concierto para violín y orquesta*, escoge la primera fórmula. La intención de García Abril, al obviar los títulos clásicos, es no sentir la presión del peso histórico que tienen algunas denominaciones. De esta forma, su lenguaje y también su espíritu se sienten más libres para, sin perder el sentido estructural, trabajar con él según sus propios palpitos.

Cadencias, presentada en un solo movimiento, está articulada en la sucesión de pequeñas cadencias intercaladas por diferentes episodios orquestales a modo de diálogos. Células circulares, variaciones temáticas, recursos tímbricos están presentes como ejemplos del lenguaje asentado y definido de García Abril. La melodía, presente siempre en el violín como cualidad natural del instrumento, está compartiendo protagonismo por un profundo tratamiento polifónico al que a este instrumento también se le puede dotar. Con esto el compositor está demostrando conocer y explotar todos los recursos técnicos, melódicos y expresivos que el violín le permite. El violín que presenta su material, que desarrolla sus temas, no los concluye, los deja abiertos sin resolver, sin cadenciar. La orquesta trabaja con el material temático en función del color, del timbre, de los ambientes sonoros... Obra de gran fuerza, efectista, colorista, modernista, en donde la admiración que García Abril profesa a Bartók está presente, pero con la personalidad y la intención que García Abril le quiere imprimir. Estamos, como decíamos anteriormente, ante un lenguaje asentado y definido.

Señalamos también que es en 1972 cuando García Abril ingresa como Vocal de Música en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el Consejo de Administración de la Sociedad General de Autores de España y en la sección de Música del Instituto Internacional de Teatro.

En 1973 García Abril no compone obra alguna. Sus cincuenta años son el preludio de unas importantes oposiciones que se celebrarían al año siguiente -1974- y que

¹⁸⁹ Fue estrenada el 13 de noviembre de 1971 en el Teatro Maravillas. Conchita Márquez Piquer fue su actriz protagonista en el papel de la “Bella Otero”.

¹⁹⁰ Fue estrenada el 27 de octubre de 1972 en el Teatro Real de Madrid e interpretada por Víctor Martín, violinista para el que fue escrita la obra, acompañado por la Orquesta Nacional de España –ONE- dirigida por Witold Rowicki. *Cadencias* está dedicada a Joaquín Calvo Sotelo y su mujer, Juliana.

¹⁹¹ Existe reducción para violín y piano.

servirían para consolidar su plaza. Año de preparación y responsabilidad ante este acontecimiento.

Respecto a su relación con otras artes, García Abril nos comenta el profundo impacto que le produjeron dos exposiciones de dos artistas que admiraba y continúa admirando: el escultor vasco Eduardo Chillida y el pintor valenciano Manuel Hernández Mompó.

“Tengo un recuerdo emocionado de unas exposiciones que tuvieron lugar en Madrid en los años setenta, aunque no puedo precisar la fecha, de mi admirado escultor vasco Chillida y mi amigo el pintor valenciano Manuel Hernández Mompó. Del primero me impactó su trabajo con el vacío, con el espacio y con la luz; del segundo, el estudio del color, que trabaja y logra como pocos...”, nos relata García Abril.

Investigando en este tema, finalmente, localizamos dichas exposiciones.

El 3 de noviembre de 1972 la Galería Iolas de Velasco de Madrid inauguraba una importante exposición bajo el título *20 Años de escultura, Eduardo Chillida. Repeticiones alrededor del vacío*. Esta exposición, que recogía una amplia producción de la obra del escultor vasco, venía precedida por otras muchas anteriores en diversas ciudades europeas y norteamericanas, después que en 1956 expusiese individualmente en la capital francesa. La exposición recogía una de las principales preocupaciones artísticas de Chillida, el uso del vacío como material escultórico. A este respecto, en 1970 el propio Chillida decía:

“Aspiro, por mi parte, a definir el vacío tridimensional mediante el lleno tridimensional, estableciendo con el mismo hacer una forma de correlación y de diálogo entre ellos. Gracias a estas correlaciones, los volúmenes exteriores, que son fácilmente accesibles, nos serán los guías más seguros hacia la aprehensión, al menos en su espíritu, de los espacios escondidos”.

También se pudo ver piezas del trabajo iniciado desde 1962 en sus investigaciones sobre la luz al comprobar la transparencia de determinadas esculturas clásicas, comenzando así a trabajar con el alabastro.

Tras veinte años de trabajo se comprobaba, a través de esta exposición, como Eduardo Chillida había desarrollado un particular lenguaje escultórico en el que conjugaba las preocupaciones de la escultura contemporánea en cuanto a volumen, vacío, límites, arquitectura, etc., con elementos de la tradición del pueblo vasco arropado, todo ello, con un profundo interés por la arquitectura, la literatura, la música, la filosofía y las esculturas clásicas.

Lo expuesto anteriormente, nos revela la razón del impacto intelectual y emocional de García Abril ante esta exposición. García Abril tiene muchas coincidencias con la filosofía, el pensamiento y el arte del escultor vasco. Demostraremos el revulsivo que produjo en García Abril la visualización repetida de *La Pietá* de Miguel Ángel en su efecto de la luz en el mármol, además de otros aspectos –esto le llevaría a componer la cantata *La Pietá*–, igual que experimentó Chillida observando las esculturas clásicas para después trabajar con el mismo material. Chillida trabaja en el vacío y en el espacio como García Abril trabaja en el concepto del silencio para crear emoción y fuerza, y en el concepto de lo anacrúsico para organizar los pálpitos, las respiraciones... Los dos están interesados en la arquitectura, en la literatura, en la filosofía...

Y en 1973, en la Galería Juana Mordó de Madrid, se exponen las pinturas del valenciano Manuel Hernández Mompó. García Abril, que ya conocía al pintor de su etapa valenciana, sigue su evolución convenciéndole todavía más en esta exposición donde se comprueba la maestría que posee el pintor al tratar con el color. El trazo de color construye ese gran espacio multidimensional en las pinturas del pintor valenciano. Su lenguaje pictórico se reduce a la síntesis gráfica y cromática. Mompó aborda una especie de metafísica cromática; se aproxima poco a poco al mundo de Klee en esa fusión íntima, visceral, sensitiva con el color. Se confunden las relaciones en el

esquema, pues los signos adquieren un tipo de estructura jeroglífica que se legisla así misma. Los signos le sirven para extraer, para producir la inmediatez de un diálogo que se sostiene a través del color, de arquitecturas cromáticas cada vez más sutiles.

Sin duda en ese mundo del tratamiento de la luz y del color es por el que García Abril siente admiración. Mompó posee la tradición moderna de la pintura valenciana con ese fuerte sentido luminista y cromático que se respira en sus obras. La fuerza de la luz y el color, a través de la fuerte atracción por la cultura mediterránea a la que García Abril pertenece, también se ve reflejada en la producción compositiva garciabriliana.

Y llegamos a un año muy importante para García Abril tanto en el ámbito familiar como en el profesional. El 14 de abril de 1974 nacía su segundo hijo –su primera niña–: Áurea García-Abril Ruiz; felicidad y alegría desde lo más íntimo.

Y 1974 fue el año en que, tras los complicados momentos de unas difíciles oposiciones, obtiene su plaza de Catedrático de Composición. El 2 de mayo de 1974 tiene lugar el nombramiento oficial. Se consolidaba, de esta forma, el perfil pedagógico que a él más lo definía. Era otra forma de hacer composición: rodearse de los jóvenes compositores. De esta forma seguía profundizando en las técnicas de la tradición para divulgarlas, aprendiendo y estando abierto a todo lo nuevo y más inmediato para incorporarlo y difundirlo. Hay que señalar que como ejercicio o práctica de estas oposiciones surge su composición *La amapola*¹⁹², para coro mixto a capella, 1974, con texto de Juan Ramón Jiménez.

También en 1974 compone *Piezas áureas*, pequeña suite-divertimento para Orquesta. Esta obra surge por encargo de la Comisaría General de la Música para ser estrenada en el XXIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada¹⁹³. El título de esta obra tiene su inspiración en el reciente nacimiento de su hija Áurea. El perfil de esta obra es de una composición intimista, con una plantilla orquestal reducida –madera a dos, cuatro trompas, dos trompetas, dos trombones, percusión, celesta, arpa y cuerda– y con un lenguaje que va desde la esencia, liberado de todo artificio, sin atisbos de la vanguardia de moda... Por esta razón en su estreno hubo manifestaciones de seguidores y detractores, pero García Abril se siente seguro y cómodo con su lenguaje porque es sincero, honesto. Es una obra estructurada en siete partes –*Preludio, Canon, Poema, Rondino, Arieta, Nocturno* y *Final*– en donde la estética impresionista y el lirismo garciabriliano están presentes. Pertenece a la línea fijada por *Hemeroscopium*, 1969-72. *Piezas áureas* es una obra que reflejaba un momento donde su compositor no buscaba alaracas ni grandilocuencias sino intimismo y goce interior. Eso es lo que necesitaba y quería mostrar y lo hacía sin miedo, con seguridad, a pesar de que algunos lo calificaran como un retroceso, una involución a esa vanguardia dominante.

Y para finalizar su composición del año 1974 surgen las *Canciones de Valldemosa* (A Federico Chopin “in memoriam”), para voz y piano, que por su valor intrínseco y relevancia del momento, procederemos a un análisis en profundidad.

Iniciado también en 1974, pero finalizado en 1991, surge el proyecto *Siete melodías de concurso de Armonía* (obra pedagógica). Esta obra, al tener un componente pedagógico, será tratada al finalizar el capítulo VIII, sección donde se evaluará la labor docente de García Abril.

En 1975 no compone obra alguna de la tratada en esta investigación.

En 1976 García Abril compone *Concierto aguediano*, concierto para guitarra y orquesta –existe reducción para guitarra y piano–. Otro año feliz en la vida íntima de García Abril, ya que este concierto toma su nombre por ser coetáneo con el nacimiento

¹⁹² Esta obra continúa todavía sin estrenar.

¹⁹³ El 3 de julio de 1974 tuvo lugar su estreno por la Orquesta Nacional de España –ONE– dirigida por Jesús López Cobos en el XXIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

de su tercer hijo –su segunda niña–: el 22 de febrero de 1976 nacía su hija Águeda García-Abril Ruiz. El *Concierto aguediano*, por ser el primer concierto para guitarra y por el significado que tuvo en ese momento para este instrumento, tendrá un análisis detallado en el apartado próximo.

Y un año después, otro gran acontecimiento personal de la misma índole que el anterior: el 7 de mayo de 1977 nacía su hija Adriana García-Abril Ruiz, cuarto hijo –tercera niña– de Antón García Abril. Felicidad plena para la familia García-Abril-Ruiz que ya está al completo.

Este mismo año, 1977, aparece *Cántico de “La Pietá”*, I versión, cantata para soprano, violoncello, órgano, coro y orquesta de cuerda. Obra que surge del encargo que García Abril recibe de Antonio Iglesias, entonces director de la Semanas de Música Religiosa de Cuenca¹⁹⁴. Hacía tiempo que el compositor tenía la necesidad de plasmar, en una partitura, el impacto artístico y emocional que le produjo la contemplación repetida de *La Pietá* de Miguel Ángel.

“Mis continuas visitas para contemplar *La Pietá* han ido acumulando emociones y sentimientos de muy diversa índole. La técnica depurada, la perfección de líneas, la precisión de volúmenes en definitiva, la realización de la obra con esa técnica aparentemente sencilla (si por sencillez entendemos ese estado tan extraordinariamente difícil del arte en el que el pintor, escultor o músico saben renunciar a todo lo innecesario), han impulsado en mí una serie de planteamientos en el orden técnico-estético. El amor, la ternura, el dolor, han sido los elementos espirituales que han conmovido mi sensibilidad. Deseaba acercarme a esa pureza de líneas, a la conmovedora expresión de la Madre teniendo en brazos a su Hijo, a esa blanca tonalidad de la materia misma, y componer una partitura despojada absolutamente de todo artificio y de todo elemento que suponga un planteamiento exclusivamente técnico y mecanicista. Todos estos deseos estaban dentro de mí de una manera vaga y abstracta, pero por mí solo no podía realizar esta proyecto, necesitaba de alguien que plasmase en un texto la idea”¹⁹⁵.

Antonio Gala, por petición de García Abril, fue el autor del texto.

Después de Cantata a Siena, 1955, fuera de catálogo, y *Cántico delle creature*, 1964, García Abril compone *Cántico de “La Pietá”*, su tercera cantata. En la necesidad de transmitir intimidad y recogimiento escoge, ahora, la orquesta de cuerda. El compositor quiere lograr una audición despojada de todo artificio y grandilocuencia. El coro y el órgano le ayudan a aportar el ambiente sacro, y la soprano y el violoncello la humanización divina de la Madre y el Hijo, respectivamente. Religiosidad, recogimiento y espiritualidad, al máximo, son las constantes de este Cántico.

Cántico de “La Pietá” es una obra estructurada a un solo impulso donde los solistas, el coro, la cuerda y los cambios de agógica y dinámica van configurando el discurrir de la misma, a través de diferentes secciones o ámbitos. La obra da comienzo por una breve introducción donde el cello –El Hijo–, a modo de lamento, expone su pesar ayudado por el órgano. Este lamento humanizado, a través del órgano, se transforma en espiritual y divino en el final de esta introducción en la exposición del solo del cello, a modo de cadencia. A continuación, cello, cuerda y órgano dan entrada poco a poco, a la participación del coro, en ambiente homofónico, y de la soprano –La Madre–, donde comienzan a narrar el texto: “Habitó entre nosotros”... “Era un niño como todos los niños”... Después, emoción al máximo en los puntos de un clímax con los gritos del coro y la soprano de “Esperanza” y “Justicia” en fortísimo y la súplica, también de ambos, de “Piedad”, en pianísimo. La obra sigue fluyendo en un recorrido

¹⁹⁴ Su estreno fue el Jueves Santo, 7 de abril de 1977, en la antigua Iglesia de San Miguel de Cuenca siendo sus intérpretes la soprano María Orán, el violoncellista Pedro Corostola y el organista Luis Elizalde, como solistas, el Grupo de Cámara del Coro Nacional de España, dirigido por Sabas Calvillo, y la sección de cuerda de la Orquesta Filarmónica de Madrid, todos bajo la batuta de Isidoro García Polo.

¹⁹⁵ Notas al programa de mano, realizadas por el compositor, del día de su estreno en la XVI edición del Festival de las *Semanas de Música Religiosa* de Cuenca.

de secciones donde cello, órgano y cuerda abren las puertas para que el coro y la soprano canten y se expresen. Cromatismos y ambientes de atonalismo libre con acordes amplios en grandes divisis, a modo de clusters por parte de la orquesta, y homofonía y entradas canónicas en el tratamiento del coro, aportan ese ambiente expresionista desgarrador y de intensidad máxima que nos hace vibrar llegando hasta nuestras entrañas. Destacar el contraste final entre la sección del *Tranquilo* y el *Allegro* donde, en el primero, la dinámica en piano –p- y pianísimo –ppp- es la constante, en ese ámbito de súplica y máxima religiosidad en las exclamaciones de “Piedad, Piedad”. Y como contraste, en el segundo, el *Allegro* final, la dinámica en forte –f- y fortísimo –ff- ayuda a la exclamación del grito desgarrador de “Justicia” a modo de explosión y apoteosis final. Amor, ternura y dolor son las emociones espirituales que esta partitura garciabriliana nos transmite. Humanismo con trascendencia espiritual para expresar lo que una obra de arte produce en otro artista que, a su vez, quiere hacerlo partícipe a los demás a través de su propio arte. El arte como ensalzamiento del ser humano en nuestras emociones más íntimas y espirituales.

Un año después, 1978¹⁹⁶, compone *Homenaje a Sor*¹⁹⁷, para guitarra y orquesta. Con esta obra García Abril quiere homenajear al compositor catalán Fernando Sor en el bicentenario de su nacimiento. Para acometer esta empresa García Abril realiza un profundo y riguroso estudio de su producción guitarrística. Finalmente escoge cuatro estudios del maestro catalán como material de partida, como una estructura armónica de donde partir para después elaborar, completar y transformar. La habilidad e imaginación de García Abril dan como resultado una obra totalmente distinta, pero donde encontramos y reconocemos a Sor.

“... Homenaje a Sor nace de una forma muy curiosa. En mis inicios como profesor en el Conservatorio de Madrid, como profesor de Solfeo, me correspondió, en varias ocasiones, formar parte de los tribunales de guitarra. En todo ese largo y arduo proceso de los exámenes, cuando más disfrutaba era en los momentos en que los alumnos interpretaban a Sor, porque en la mayoría de los estudios de este compositor no hay melodía; son arcores donde se desgranar arpegios. Entonces yo jugaba a poner melodía sobre todo aquello que escuchaba. Y un día pensé que sería interesante intentar trasladar esa idea a la orquesta. Y fue un trabajo muy revelador en cuanto a técnica de composición. Escogí cuatro estudios de Sor y los mantuve sin modificación alguna y, a partir de ahí, elaboré líneas melódicas, contrapuntos y la orquestación. Los estudios fueron un molde y todo lo que escribí sobre este molde resultó tan independiente que, incluso, puede sobrevivir sin ese patrón. Quedé muy satisfecho con esta obra porque me introduce en la propia entraña de Sor y, a partir de ahí, de ese motor armónico del pensamiento de Sor, creé otra obra independiente que tiene entidad por sí misma. Me pareció tan interesante esta fórmula, como trabajo compositivo, que a mis alumnos también les hice trabajar en este procedimiento para que pudiesen comprobar como una obra se puede transformar una y otra vez, de una forma infinita, en las manos de un compositor...”, nos manifiesta García Abril.

La grabación del *Homenaje a Sor* junto con el *Concierto aguediano* –por el sello Hispavox- obtuvo en 1979 el Premio Nacional para Empresas Fonográficas del Ministerio de Cultura.

Y llegamos al final de esta década, año 1979, con *Alegrías*¹⁹⁸, cantata-divertimento para coro de niños, mezzosoprano, niño recitador y orquesta. Por la relevancia de esta composición nos detendremos en su pormenorizado análisis.

¹⁹⁶ Es durante el transcurso de este año en que la Diputación Provincial de Teruel lo propone para la concesión de la *Cruz de San Jorge* y es nombrado *Mantenedor de las Fiestas del Ángel* de su ciudad natal.

¹⁹⁷ El 25 de mayo de 1993 tuvo lugar su estreno, en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, dentro del VII Festival Internacional de Primavera Andrés Segovia. El intérprete solista fue Gabriel Estarellas acompañado por la Orquesta Sinfónica de Madrid –OSM- bajo la dirección del propio compositor.

¹⁹⁸ También compone *Cinco canciones* de la cantata *Alegrías* para voz y piano.

Si el objetivo de este trabajo es el análisis y estudio de la obra de García Abril, no menos importante en el mismo es la profundización del compositor como intelectual y humanista en toda su dimensión. Es por esta razón que no queremos dejar de mencionar, al finalizar este apartado, algunos sucesos sociales y políticos fundamentales acaecidos durante estos años y que a García Abril le marcaron especialmente.

Como hombre comprometido con la juventud y en relación con ella a través de la docencia y también por necesidad vital -“la juventud es el motor de todo....en sus manos está el futuro....por eso la sociedad tiene tanta responsabilidad de no defraudarles....yo tengo verdadera necesidad de rodearme de jóvenes... aprendo cada día con ellos y de ellos....su espíritu me ayuda a componer, a ser optimista...”-, nos manifiesta el compositor- García Abril recuerda la revuelta estudiantil en Francia. “El mayo del 68 quedó como un símbolo para todos los gobiernos del mundo...hay que ilusionar a la juventud”, continúa García Abril. Recuerda también el impacto que le causó el Premio Nobel de la Paz a Martín Luther King -1964- y su posterior asesinato -1968-. La publicación de *Cien años de soledad* de su admirado Gabriel García Márquez -1967-, todos los avances médicos y científicos en general -el primer transplante de corazón, 1967; el hombre en la luna, 1969....-... Pero sin duda lo que recuerda, como si fuese hoy, fue como, tras la muerte de Franco en 1975, se inician por primera vez, después de cuarenta años de dictadura, las primeras elecciones libres en España estrenándose, en 1978, una nueva Constitución. Momentos históricos que significaban un cambio integral en la sociedad. “Esperanza en una nueva España que se empezaba a abrir a Europa”, concluye García Abril. Y es que Antón García Abril, además de proclamar su españolismo, siente con orgullo su europeísmo y en él deposita su ilusión.

VI.2. Voz, guitarra, concierto y cantata en el tercer período compositivo garciabriliano: (1969-1979)

Trece son los títulos que aporta García Abril entre los años **1969 y 1979**, su tercer período compositivo. La voz, la guitarra, el concierto y la cantata son los cuatro núcleos fundamentales de la producción de estos años, en los que el compositor asienta definitivamente su lenguaje.

Son **13** obras realizadas, agrupadas en los siguientes géneros: **Voz y piano: 2 obras:** *Becqueriana*, 1970; *Canciones de Valldemosa*, 1974; **Cantata: 2 obras:** *Cántico de “La Pietá”*, 1977; *Alegrías*, 1979; **Coro: 1 obra:** *La amapola*, 1974; **Concierto solista y orquesta: 3 obras:** *Cadencias*, concierto para violín y orquesta¹⁹⁹, 1972; *Concierto aguediano*, concierto para guitarra amplificada y orquesta, 1976; *Homenaje a Sor*, guitarra y orquesta, 1978; **Orquesta: 2 obras:** *Hemeroscopium*, concierto para orquesta, 1969-72; *Piezas áureas*, pequeña suite-divertimento para orquesta²⁰⁰, 1974; **Obra pedagógica: 2 obras:** *Curso de Repentización*, 5 volúmenes, tratado para la práctica de la Repentización en el Solfeo, 1971-84; Siete melodías de concurso de Armonía, 1974-91; **Comedia musical: 1 obra:** *Un millón de rosas*, 1971.

De estas **13** obras hemos seleccionado, para un análisis detallado, las que creemos más representativas tanto en su valor en aislado, como en el correspondiente a los géneros de los que forman parte. Son las **4** siguientes que serán analizadas según su orden cronológico: *Canciones de Valldemosa*, para voz y piano, 1974; *Alegrías*, cantata, 1979; *Concierto aguediano*, concierto para guitarra y orquesta, 1976; *Hemeroscopium*, concierto para orquesta, 1969-72.

¹⁹⁹ Existe reducción para violín y piano

²⁰⁰ Existe reducción para guitarra y piano.

VI.2.1. *Hemeroscopium*, 1969-1972

***Hemeroscopium*, 1969-72²⁰¹**, concierto para orquesta.

Esta es la obra con la que consideramos se establece el asentamiento del lenguaje garciabriliano. Después de la formación académica en España y la completada en Italia –Siena y Roma– que le llevaron a investigar en las estéticas existentes y realizar prácticas en las aprendidas técnicas a través de la mencionada formación académica, García Abril, fiel a su modo de entender la música y profundamente convencido no sólo visceralmente sino ahora intelectualmente, hace bandera de su lenguaje que quiere fundamentar en la necesidad y, para él honestidad, de practicar el arte de la comunicación a través de la música. Hacer arte para después ofrecérselo a los demás, dar lo mejor de sí mismo en el proceso creativo para después comunicárselo a la audiencia. Pensar en esa finalidad se definió como su objetivo, su filosofía de vida y es esta opción la que fusiona su mente y su espíritu.

La composición *Hemeroscopium* se comienza a gestar en las épocas de descanso que el matrimonio García Abril-Ruiz pasaba en Jávea –Alicante–. La denominación de esta obra fue tomada por el compositor por el simbolismo de ubicación de su residencia en la mencionada localidad. Un lugar estratégico, de privilegiadas vistas, elevado, como una atalaya, como *Hemeroscopium*, la denominación griega de la ciudad alicantina de Jávea, el *Atalaya del día*.

Como ya es norma en el corpus garciabriliano, *Hemeroscopium* no tiene la denominación de *sinfonía* sino de *concierto para orquesta*.

“*Hemeroscopium* realmente es una sinfonía, pero yo no titulo a ninguna obra mía con esta denominación... Esto es debido a que, en mi opinión, la sinfonía tiene un concepto muy alemán y yo, adorando la música de los grandes compositores alemanes, no me siento alemán espiritualmente, me siento más mediterráneo, más italianista, más vocal... Para mí la música la inventaron los italianos... Creo que Italia es un foco de una creatividad extraordinaria; ya hablamos de los músicos de los siglos XVI, XVII y XVIII... Esta es la razón por la que no quiero para mis obras la denominación de sinfonía..., me siento más cómodo denominando concierto para orquesta... Por ejemplo *Celebidachiana* y *Memorandum* son sinfonías, pero yo las titulo con la palabra concierto... No quiero denominar sinfonía a mis obras por la sujeción de la forma estructural que implica esa palabra, por el tipo de desarrollo que conlleva o que ha llevado adelante este tipo de composición... Pienso que es tan importante respetar la tradición como saber distanciarse de ella..., por esto pienso que tampoco es adecuado apropiarse de un nombre simplemente para valerse de él... Muchos piensan que lo exterior, que los nombres son los que engrandecen las cosas; yo pienso lo contrario..., es el contenido el que las hace grandes...”, nos manifiesta García Abril.

Después de incursiones en el atonalismo –aunque siempre con el sello garciabriliano– con obras como *Concierto para instrumentos de arco*, 1962; *Homenaje a Miguel Hernández*, 1963-64, *Cántico delle creature*, 1964, *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti*, 1967-1969 y *Tres piezas para doble quinteto y percusión*, 1968, llega *Hemeroscopium*, 1969-72, y García Abril toma importantes decisiones: “... he decidido liberarme de todos los prejuicios que al compositor actual acechan desde una u otra orilla. Resolví que cada cual debe hacer aquello que mejor siente y para lo que está mejor dotado...”²⁰².

Hemeroscopium, concierto para orquesta que, aunque aparentemente estructurado en tres movimientos –como es habitual en los conciertos clásicos–, está construido a un solo impulso, en continuidad, sin interrupciones entre ellos. La primera gran sección o movimiento se denomina *Contemplativo* (cc. 1-156), la segunda o segundo movimiento *Moderato* (cc. 157-306) y la tercera gran sección o tercer movimiento, *Allegro* (cc. 307-

²⁰¹ El 22 de abril de 1972 tuvo lugar su estreno en el Auditorio del Palacio de Congresos de Madrid. Enrique García Asensio, dedicatario de esta obra, dirigió a la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española –OSRTVE– en el mencionado acontecimiento.

²⁰² Notas al programa de mano del estreno realizadas por el compositor.

596). En el *Contemplativo* disfrutamos de la contemplación temática de un inspirado tema formulado por células sincopadas garciabrilanas sustentadas por sugerentes ostinatos y arabescos coloristas. Un cuadro figurativo donde muchos elementos se engarzan y protegen al diálogo celular y temático de diferentes familias orquestales. Orquestación puntillista en lo más cantáble y explosión de tutti orquestal en la rítmica de las uniones. La horizontal y la vertical, los centros tonales y los modales dibujan el paisaje colorista de esta presentación contemplativa. El tempo *Moderato* nos hace sentir un ambiente casi ancestral, de la naturaleza en estado puro. Las habituales y más desnudas células garciabrilanas –nota corta, nota larga-, con sentimiento anacrúsico y sincopado -características de esta obra-, van tomando forma y ampliándose, sumando fuerzas en el objetivo común del enriquecimiento sonoro que continúa produciéndose por el gran trabajo modal y la atracción de ciertos centros tonales. La obra concluye con el tempo *Allegro*, donde la explosión rítmica y brillante no olvida el profundo lirismo de algunas de sus partes. Ostinatos, sentimiento sincopado, glissandos, politonalidad, modalidad, verticalismo, contrapuntos, cambios métricos, acentuaciones..., riqueza en una paleta orquestal que dibuja la contemplación de un cuadro puntillista y figurativo donde lo celular y lo cósmico, lo ancestral y lo luminoso, lo lírico y lo explosivo conviven en una obra que marca un punto de inflexión en el corpus garciabriliano.

***HEMEROSCOPIUM*, 1969-72, concierto para orquesta.**

Contemplativo (cc. 1-156)

Podemos organizarlo de la forma siguiente:

Sección A (cc. 1- 46)

Sección B (cc. 46-62)

Sección A´ (cc. 62-75)

Sección B´ (cc. 75-94)

Sección A´´ (cc.95-128)

Transición en forma de Canon (cc.128-156)

Sección A (cc. 1- 46)

Hasta el c. 17 hay una exposición de los materiales que van a ser utilizados en todo el concierto. La obra comienza en Lab Dórico presentando una pequeña introducción de dos compases, escritos en sínkopas, ejecutados por violas y arpas a modo de colchón armónico -tocan Lab en el bajo y Mib en el agudo-. En el tercer compás, el clarinete expone el tema principal de la obra que abarca desde el c. 3 hasta el c. 17. Está dividido en dos semifrases: la primera semifrase se extiende desde el c. 3 al c. 8 y la segunda, desde el c. 9 al c. 12.

Los materiales que se emplean en la obra son: *célula a* (cc. 3-6, hasta el Sib negra), *célula b* (cc. 6, Fa corchea-8) y *la progresión descendente*, en este caso hay 3 escalones abarcando desde el c. 12 hasta el c. 17; esta progresión viene dada por la repetición de la segunda semifrase y se produce por tonos descendentes.

Entre el c. 18 y el c. 33 se presenta un diálogo entre los distintos instrumentos: comienzan los cellos (cc.18-19), contesta el clarinete I (cc. 19-21) y, después, responden los violines (cc. 21-22). En el c. 22 contesta, de nuevo, el clarinete I -hasta el c. 25- y, desde el c. 25 hasta el c. 33 se presenta una progresión con dos escalones de la mano del violín solista: la primera progresión desde el c. 25 hasta el c. 28 y la segunda, hasta el c. 33. Esta progresión está bajo el centro tonal de Mib –V grado de la escala de Lab-.

Entre el c. 34 y el c. 40 continuamos en Lab Dórico. De la misma forma que en el comienzo el protagonismo acompañante era determinado por síncopas ejecutadas por violas y arpas, y las células del tema por los clarinetes, ahora las sincopas las llevan los cellos, violas, trompas y fagotes, y el tema lo ejecutan los violines primeros de los violines I y II. En este momento, y como novedad, hay una voz acompañante en los violines segundos de los violines I y II.

En el c. 41 entramos en Mib Dórico. El tema principal lo interpreta, ahora, la flauta I; las síncopas las ejecutan trompa, arpa I, arpa II; todo esto se extiende hasta el c. 46 en el que desembocamos en la *Sección B*.

Sección B (cc. 46-62)

Encontramos una indicación nueva de tempo, *piú mosso*. Estamos en un tema más rítmico que el del *tema de la Sección A*; es contrastante.

Se inicia en Reb, pero en el c. 51 pasa a Sib para dirigirnos a Sol Dórico en el c. 62. Está compuesto por dos frases (la primera, cc.46-50 y la segunda, cc. 51-56). Desde el c. 57 al c. 61 va aumentando la tensión, tensión provocada por los ritmos utilizados, los dosillos en 6/8, la acentuaciones rítmicas, por el volumen sonoro -participa toda la orquesta- y por la utilización de la escala Locria (Fa-Mib-Reb-Do-Sib-Lab-Sol) que desemboca en Sol Dórico y, por consiguiente, en *la Sección A´*.

Sección A´ (cc. 62-75)

Entra la flauta, directamente, con la primera semifrase del tema principal en Sol Dórico (cc. 62-69), igual que en el comienzo pero sin compases de introducción; también está presente el colchón armónico creado por las síncopas.

Desde el c. 70 hasta el c. 75 hay una respuesta por parte del oboe a la pregunta que hizo la flauta, pero, en este caso, estamos bajo Re Dórico; el c. 75 se presenta el nexo entre *A´* y *B´*.

Sección B' (cc. 75-94)

Se desarrolla de la misma forma que la *Sección B*, pero bajo el centro tonal Do (cc.76-79)

75 Pia. mosso $\text{♩} = 66-70$

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3 (Pia.)
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cb.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Perc.
Pia.
App. 1
App. 2
Vi. 1
Vi. 2
Vla.
Vcl.
Cb.

76
77
78
79

y después La (cc.80-91) aunque, en este caso, hay dos compases añadidos que también forman parte, a la llegada del punto culminante en el c. 94, presentándose por sorpresa, ya que cambia de centro tonal a Reb dirigiéndonos, de nuevo, a la *Sección A''*

Sección A'' (cc.95-128)

La flauta tiene un solo en el que reproduce una variante del tema principal. Bajo el centro tonal Reb acompañan a la flauta la cuerda y las arpas (cc.95-103).

En los compases 104 y 105 hay un nexo, centro tonal de Re, que nos lleva a un fragmento (cc.106-119) en el que se reproduce, por parte de la cuerda a modo de recordatorio, la primera parte de la célula de la progresión que presentada en el c. 10, bajo el centro tonal Re; en el c. 113 volvemos a Reb. Los cc.117-119 son un nexo en el que hay una reiteración de una célula desarrollada, también la del c.10, primero la dice el oboe, después el clarinete y después el fagot entrando en el centro tonal de Mib Dórico de la mano de los instrumentos de viento quienes otorgan fuerza y efecto. El

tema -que está variado para darle intensidad- lo llevan las trompetas; la cuerda, en este caso, actúa como apoyo llegando, de esta forma, a la *transición*.

Transición en forma de Canon (cc.128-156)

Se trata de un fragmento con entradas canónicas. Los contrabajos realizan el soporte armónico con Mib. La primera entrada la ejecutan los cellos -c. 128-, la segunda las violas -c. 130-, la tercera los violines II -c.132-

y la cuarta los violines I -c. 134-. Todo esto crea gran tensión -c. 139- y, después, distensión hasta que se queda toda la cuerda con la nota Mib. Desde el c. 145 al c. 151 se presenta la repetición de la célula primera a modo de preguntas y respuestas entre las tubas y las trompas. En los cc. 152-156 lo repiten contrabajos, cellos y violas y, a través de un glissando, nos dirigimos al segundo movimiento.

Moderato (cc. 157-306)

Podemos organizarlo de la forma siguiente

Sección expositiva (cc.157-204)

Sección de desarrollo (cc. 204-278)

Sección reexpositiva (cc. 279-306)

Sección expositiva (cc.157-204)

Exponen el tema de este movimiento los oboes bajo la escala de Mib Lidio hasta el c. 163 –tema donde las síncopas son protagonistas como es habitual en esta obra-. Este tema sincopado está configurado por la suma de las células más habituales en garcía Abril: nota corta, nota larga.

The image displays a page from a musical score for a piece titled 'Moderato' (measures 157-306). The page shows measures 157 through 160. The tempo is marked 'Moderato' with a metronome marking of 80-88. The key signature is one flat (B-flat). The score includes staves for Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Percussion (Bombo and Tímpani), Violins 1 and 2, Violas 1 and 2, and Cellos and Double Basses. The oboes are highlighted as the main melodic line in the first few measures. The score shows the beginning of the movement with various instruments playing their parts. The oboes are highlighted as the main melodic line in the first few measures.

En el siguiente compás –c. 164- entran las trompetas con el mismo tema hasta el c. 170. Hasta aquí el matiz general era piano, pero, poco a poco, va aumentando el volumen y el movimiento interior de las voces. Los violines van realizando unas escalas hasta el c. 171; estamos en Mib Dórico.

En el c. 171 la música se agranda, las cuerdas dejan de ejecutar notas tenidas realizando, ahora, trémolos a tempo hasta que, en el c. 178, se interpreta el tema, pero en unísono en la cuerda; arpas (cc.182-183) y clarinetes (cc. 178-184) acompañan.

Desde el c. 186 al c. 193 hay un descanso, en cuanto al volumen sonoro; se sigue repitiendo el tema: primero lo interpretan oboes, clarinetes, fagotes y trompas (cc. 186-189) mientras la cuerda ejecuta notas tenidas en *pp* y los violines I y II realizan unos arabescos para aportar color -en Mib Dórico-. La cuerda permanece así hasta el c. 193, aunque el tema lo vuelven a repetir los clarinetes.

Desde el c. 194 al c. 204 se vuelve a repetir el tema más desarrollado y con más volumen sonoro por la participación de la orquesta casi al completo;

The image displays a page of a musical score, specifically measures 193 through 204. The score is written for a full orchestra. The top system includes staves for Flutes 1 and 2 (Fl. 1, Fl. 2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets 1 and 2 (Cl. 1, Cl. 2), Bassoon (Cb.), and Contrabassoon (Cb.). The middle system includes staves for Trombones 1 through 4 (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4), Trumpets 1 through 4 (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tpt. 4), and Timpani (Tm.). The bottom system includes staves for Xylophone (Xl.), Percussion (Perc.), and Cymbals (Cym.). The score is marked with a tempo of 'Poco più' and a metronome marking of '♩ = 126'. The key signature is one flat (B-flat). The score shows a complex texture with many instruments playing simultaneously, including woodwinds, strings, and percussion. The measures are numbered 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, and 204.

lo finalizan los instrumentos de viento (cc. 201-204) dando paso a la siguiente sección.

Sección de desarrollo (cc. 204-278)

En esta sección el tema inicial transita por diferentes centros tonales creándose un diálogo permanente. Comienza en el c. 204 bajo el centro tonal de Mib. Las violas comienzan a ejecutar semicorcheas a distancia de segunda creando un colchón armónico

que se irá repartiendo, después, por algunos instrumentos (cc.204-209) entrando en el c. 206 las trompas con el tema hasta el c. 209.

203 Poco meno mosso $\text{♩} = 110-116$ 205

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
Perc.
Pia.
App. 1
App. 2
Vi. 1
Vi. 2
Vla.
Vcl.
Cb.

206 cant. e dolce
209 pizz. pp

En el c. 210 entran los violines con el tema hasta el c. 214; en esta ocasión, el colchón de semicorcheas pasa a los clarinetes hasta el c. 214, y es en este compás donde se incorporan las flautas -ahora bajo el centro tonal de Lab-. Hasta el c. 218 desaparece la nube de semicorcheas, porque hay más participación de la orquesta, pero en el c. 222 comienza, de nuevo, en las violas. El tema lo repiten, otra vez, los violines (cc. 222-231), pero bajo el centro tonal de Do#. En este momento notamos gran tensión que se descarga en los cc. 232-236 utilizando un fragmento ya aparecido anteriormente en los cc. 200-204. El sonido se va acumulando cada vez más y los instrumentos comienzan a tener más movimiento entre sus voces.

En los cc. 236-248 se presenta un puente

que nos va a llevar al solo de oboe, *moderato assai e libero*, acompañado por la orquesta. Este puente tiene mucha tensión, porque el solo de oboe es muy calmado; se busca el contraste: primero pregunta el oboe (cc.249-259) y después, contestan los violines (cc. 259-264), y en ese instante entra, de nuevo, el oboe hasta el c. 279. En el c. 278 todos los instrumentos tienen silencio excepto el oboe que ejecuta un Do# en redonda que sirve de enlace a la siguiente sección en el c. 279.

Sección reexpositiva (cc. 279-306)

Esta sección es breve, porque el tema tiene profunda entidad y, además, este movimiento, al ser pausado, ya no necesita ser prolongado. El tema lo llevan los violines sobre Sib Lidio. Esta reexposición tiene un carácter interior, melancólico y lejano ejemplificado en la celesta acompañando a la cuerda. Entre los cc. 285-295 hay un pequeño desarrollo creado a partir de células del tema que nos dirigen, de nuevo, al tema de este movimiento sobre la misma y anterior escala -Sib Lidio-. Se presenta una pequeña *coda* entre los cc. 303-306 que le da la mano al tempo *Allegro*.

Allegro (cc. 307-600)

Podemos organizarlo de la forma siguiente:

Sección A (cc. 307-371)

Sección B (cc. 372-469).

Sección A' (cc. 470-523)

Coda (cc. 523-596)

Sección A (cc. 307-371)

La primera frase de este movimiento aparece inmediatamente en el c. 307 hasta el c. 323 con el tema que llevan las trompas. La célula empleada está comprendida entre el c. 307 y el c. 311: cuatro corcheas acentuadas, nota larga-nota corta, y síncopas – protagonistas de esta obra-. Estamos en Fa Dórico. En los instrumentos que son de registro medio y grave -contrabajos, cellos, violas, fagotes y clarinetes- hay un ostinato

(cc.307-317); después (cc.318-323) el ostinato cambia. Este tipo de material le da un carácter de nerviosismo y de oscuridad en el color.

The image displays a page of a musical score, measures 307 through 317. The tempo is marked 'Allegro (non troppo)' with a metronome marking of 132-138. The score is arranged in systems. The first system (measures 307-310) includes parts for Flutes 1 & 2, Flute 3 (Piccolo), Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoon, Trumpets 1-4, Trombones 1-3, and Tuba. The second system (measures 310-313) includes parts for Xylophone, Percussion (Tom-tom medio, Tom-tom grave, Caja, Bombo, Tímpani), Piano, and Arpas 1 & 2. The third system (measures 313-317) includes parts for Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score features complex rhythmic patterns, including a prominent ostinato in the bass line. Measure numbers 310 and 313 are indicated in boxes above the staves.

Del c. 323 hasta el c. 331 se da una frase rítmica, en contraste con la anterior y derivada de la misma, bajo el centro tonal de Do Frigio -V grado de Fa-. Su función es concluir esa zona para llevarnos a otra por medio de un nexo donde se utiliza, de nuevo como recurso, el ostinato (llega hasta el c. 350 y vuelve a cambiar entre el c. 351-356). Seguimos en Fa Dórico (cc.332-339) y volvemos con el tema inicial interpretado, ahora, por el viento madera y las trompetas. El ostinato prosigue: los violines realizan una voz zigzagueante imprimiéndole ese carácter de ostinato (cc. 340-356). En los compases 357-364 sucede lo mismo que en los cc. 323-331. Del c. 364 al c. 371 el carácter es de nexo: se dan series de arpeggios que suben y bajan y se entrecruzan en las arpas, clarinetes y flautas, y en las trompetas y el piano. Estamos bajo la escala supereolia de Lab, pero con el bajo en Fa que se reitera para dar paso, de nuevo, al tema inicial.

Sección B (cc. 372-469)

Está dividida en cuatro partes intercalando fragmentos rítmicos de A: A' (cc.372-397) y A'' (cc. 415-458) y fragmentos más melódicos (cc.398-414) y (cc.449-469). Esta parte comienza de manera muy rítmica: se sigue utilizando como recurso el ostinato, pero en este caso no de manera tan métrica como anteriormente, son las notas lo que se repite -Sib, Fa y Mi-. Desde el c. 372 al c. 382 el tema inicial lo lleva, ahora, la trompeta que aparece en el c. 376, pero en Sib Lidio - suena como una tonalidad mayor-

Intercalado con el tema aparecen unos anillos en cuartas -flautas y flautín- y en quintas -clarinetes-. Es un recurso impresionista denominado mixtura que le otorga mucho movimiento al desarrollo de la música acotándose Fa Lidio (cc. 383-387), seguidamente el tema inicial en Mib Lidio (cc. 387- 394) y, de nuevo, la secuencia de anillos (cc. 394-397) que continúa en Fa Lidio.

Entre los cc. 398 y 414 entramos en el fragmento melódico, y de tempo más lento, en el que se va repitiendo el tema, pero de manera diferente porque está variado y va pasando por distintos instrumentos en diferentes escalas.

Comienzan los violines, hasta el c. 406, bajo el Si Dórico; desde el c. 407 al c. 414 hay una progresión en la que se repite la misma fórmula cuatro veces, pero en dos escalones: primero, bajo el centro tonal de Lab (cc.407-410) y el segundo, bajo el centro tonal de Reb (cc. 411-414). El motivo de la progresión lo interpreta el clarinete, oboe, trompa y violín II, respectivamente.

En el c. 415 entramos, de nuevo, en el otro fragmento rítmico (cc. 415-458), igual al anterior en la proposición de materiales, pero lo tocan otros instrumentos y en otras escalas: Reb Lidio (cc. 415-425); Lab Lidio -en los anillos realizados, ahora, por las trompetas y trombones- (cc. 426-430); Si Lidio -en el fragmento del tema- (cc. 430-436); Solb Lidio (cc. 437-448). Además, se presenta un diálogo entre violines (cc. 437-439 y cc. 443-445), trompetas (cc. 439-442 y cc. 445-449) entrando, así, en el último fragmento melódico de esta parte que abarca los cc. 449-469 y en donde se vuelve a repetir la fórmula de la progresión anterior, pero de manera más lenta. Se pasa por los centros tonales de Lab (cc. 450-454) -el tema lo ejecutan los violines II-; por Sib (cc. 454-457) -lo siguen tocando los violines-; por Mib (cc. 458-459) -el tema lo ejecuta la flauta-; Mi natural (cc. 460-461); y, después, el mismo planteamiento que en los cc. 407-414 donde hay una progresión en dos escalones que pasan por Reb Lidio (cc. 462-465) que ejecutan la fórmula, primero el oboe y después el clarinete pasando, después,

por Solb Lidio –enarmonizado, porque viene como Fa#- ejecutando la fórmula los cellos (cc. 466-467) y las violas (cc. 468-469) que, finalmente, nos dan paso a la *Sección A´*.

Sección A´ (cc. 470-523)

Esta parte comienza con la escritura similar a la del comienzo, pero en este caso no es reexpositiva al uso, aunque repite el tema inicial. Sección con efecto de profunda tensión y diferente utilización armónica.

En contraposición con el comienzo, los instrumentos graves no realizan un ostinato en Fa Dórico, sino una nota pedal en Fa Jónico. A partir del c. 482 hay una reiteración de la tercera menor, efecto tensión (Do-Mib), que junto con otras notas añadidas forman la escala de Do Frigio. Esto conduce al tema inicial interpretado por toda la orquesta a partir del c. 492 y escrito de forma similar al del c. 340, en este caso con la participación del tutti orquestal, aunque el tema se le escucha a la trompeta que lo ejecuta dos veces (cc. 492-501) y con matiz *ff* convirtiéndose, así, en el punto culminante de este movimiento.

A continuación, lo vuelven a repetir los violines, oboes, clarinetes y flautas. Entre los cc. 509 y 515 sucede lo mismo que en los cc. 323-331 y que en los cc. 357-364; secuencia rítmica seca y contrastante en Re Frigio. Se vuelve a repetir la misma fórmula que en los cc. 364-371, pero esta vez, en escala supereólica de Si con el bajo en Sol hasta el c. 523. A diferencia del c. 372, no se inicia una secuencia rítmica, sino que

se va repitiendo el tema inicial cada vez más lentamente provocando distensión. Sucede de la siguiente forma: en el c. 524 comienza la trompeta, contesta el trombón, pregunta, de nuevo, la trompeta respondiendo el fagot, después se incorpora, en el c. 534, el oboe, con el tema desarrollado, para acabar el fragmento y dirigirnos a la *coda*.

Coda (cc. 523-596)

Está dividida en dos fragmentos: el primero de carácter melódico que se acota entre los cc. 540-567 provocando un ambiente tenue con carácter de despedida. Este contexto se produce por la utilización de las cuerdas en un matiz *mf* y *p*. El tema inicial lo interpretan los violines I (cc. 540-548) bajo Sol Dórico, después (cc.549-561) lo cantan los violoncellos bajo el modo Dórico de Do; en el c. 564 se incorporan, finalmente, las violas hasta el c. 567 que acaban repitiendo un fragmento de esta frase para concluir esta zona y entrar en el final que es, contrario a esta parte, muy rítmico. Hay que destacar de este carácter temático-cantáble que, además de utilizar materiales utilizados anteriormente, aunque variados o disminuidos, se trabaja también con los saltos interválicos de nota corta, nota larga y los grupos de corcheas por grados conjuntos.

The image displays a musical score for measures 540 to 548. The score is organized into systems, with measures 540 and 545 marked at the beginning of their respective systems. The instruments listed on the left include:

- Fl. 1, Fl. 2
- Fl. 3 (Pic.)
- Ob. 1, Ob. 2
- Cl. 1, Cl. 2
- Cl. B.
- Fg. 1, Fg. 2
- Ctp.
- Tpm.
- Tbn. 1, Tbn. 2
- Tbn. 3
- Tbn. 1, Tbn. 2
- Tbn. 3
- Tuba
- Xl.
- Timb.
- Pic.
- Arp. 1
- Arp. 2
- Viol. 1
- Viol. 2
- Vcl.
- Vcl.
- Ch.

The score shows various musical notations, including rests, notes, and dynamic markings. A specific instruction "1 Solo" is visible above the Fagot 1 staff in measure 545, with a "cresc." marking below it. The bottom system shows the Violin 1 and Violin 2 parts with more active notation, while the other instruments have rests.

En este segundo fragmento de la *coda*, de carácter rítmico (cc. 568-596), participa toda la orquesta y permanece en el matiz de *f*, *ff*, *fff* consiguiendo un final pleno en brillantez. Utiliza una fórmula del tema, la repetición de cuatro corcheas como material para incrementar la tensión, y un fragmento anterior (cc. 482-491) que ahora encontramos en los cc. 576-587. Y para finalizar, y sorpresivamente, en el c. 588 se produce un estallido de series de arpeggios ascendentes intercalados entre unos instrumentos y otros apoyados por la percusión y los glissandos de las arpas. Están bajo la escala Si Dórica acumulando gran tensión y volumen sonoro hasta llegar al c. 594. Aquí la cuerda y el viento ejecutan tres acordes disonantes, son acordes politonales. En el primero utilizan el acorde de LaM y SiM a la vez, en el segundo el acorde de SibM y DoM, y en el tercero Do#M y SiM. En los cc. 595-596 se presenta un arpeggio descendente, de carácter brusco y enérgico, ejecutado por toda la orquesta excepto flautas, indicándonos que hemos llegado al final y concluyendo en Sib Locrio.

573

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3 (Pic.)
Ob. 1
Ob. 2
Clar.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Fg. 1
Fg. 2
Cb.
Tym.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Xil.
Perc.
Tomb.
Harp.
Harp.
Vcl. 1
Vcl. 2
Vla.
Vch.
Cb.

♩ = 72-76
Pesante

595

♩ = 72-76
Pesante

596

gliss.
gliss.
gliss.

(Tam-tam)
Caja
Bombo
Tom-tom (I)
Tom-tom (II)

595

VI.2.2. Canciones de Valldemosa, 1974

Canciones de Valldemosa, 1974²⁰³, para voz y piano. Esta obra está integrada por nueve canciones que ponen música a poemas de Luis Rosales, José García Nieto, José Hierro, Antonio Gala, Gerardo Diego, Dionisio Ridruejo y Salvador Espriú. Tanto la música de García Abril como los textos de estos poetas fueron realizados con motivo de un concierto homenaje al compositor-pianista polaco Federico Chopin²⁰⁴. *A Federico Chopin "in memoriam"* es el subtítulo, que a modo de dedicatoria, brinda García Abril al homenajeado²⁰⁵.

En los años que inician la década de los setenta estamos ya ante un compositor con un lenguaje definido y asentado. Además, 1974 es un año relevante para García Abril: aprueba las oposiciones de Catedrático de Composición, plaza que desde 1971 ocupaba en calidad de interino. Dos condiciones, la de compositor y la de docente de esta especialidad, que le acompañarán durante toda una vida.

En *A Federico Chopin que a veces llora por nosotros*, primera canción del ciclo con texto de Luis Rosales, García Abril, como es habitual en él, se pone al servicio del texto imprimiéndole el carácter y la personalidad que éste le ofrece. Poema melancólico y dramático donde ciertas palabras son definitorias de los mencionados calificativos. Muro, cayendo, nieve, llueve, lluvia, duele, sangre, muerte... nos desvelan la visión romántica, triste y de añoranza que Rosales tiene sobre el músico polaco. Ante esto, García Abril juega con la intervállica de los afectos haciendo descender muchos finales de ideas y de frases. También por este motivo realiza un gran trabajo modal, la indefinición tonal y el juego cromático para, por un lado, imprimir modernismo y por otro, inquietud y desasosiego. En el piano presenta el verticalismo en los recitativos más desnudos, y el dibujo de semicorcheas y de semicorcheas en arpeggios para, en momentos puntuales, recordarnos el pianismo chopiniano.

La propuesta de García Nieto, en *Jardín de Valldemosa*, es recogida por García Abril en ese paisaje naturalista y abierto ante numerosas preguntas metafóricas y contrastantes –“era un incendio frío...”-. Tranquilidad ante los recitativos casi declamados y movimiento contrapuntístico para ayudar al texto a exponer su contenido. Cromatismos, atisbos modales, pedales y la indefinición tonal nos desvelan el ambiente del atonalismo libre garciabriliano.

En *Pareja en sombra sobre fondo de oro*, con texto de José Hierro, García Abril plasma la inquietud constante del texto en esa indefinición tonal y esos pequeños paseos modales sobre tónicas móviles que siguen definiendo el característico atonalismo libre del compositor. La tragedia –“sombra, muerte”- y la brillantez y belleza –“fondo de oro, blanco y rosa, dorada y luminosa”- son plasmadas en el texto y reflejadas con coherencia por la música en los dolorosos graves y apasionados agudos que el compositor pone en boca de la soprano. El leve contrapunto, de notas largas sincopadas e intervalos próximos en movimientos ondulantes del importante pianismo, realiza las presentaciones marítimas del poema, mientras que sus verticalismos desnudos y la superposición intervállica le otorga el poder de la evidente y real tragedia.

Agua me daban a mí, A pie van mis suspiros y No por amor, con textos de Antonio Gala, es una trilogía en la que García Abril consigue adentrarse en la personalidad del

²⁰³ El 11 de noviembre de 1974 se celebró el estreno, a cargo de Ángeles Chamorro y José Tordesillas, en la Basílica de Santa María del Mar de Barcelona. Este estreno fue parte de un concierto homenaje a Federico Chopin.

²⁰⁴ Este concierto homenaje fue organizado por la Compañía Telefónica Nacional con motivo del cincuentenario de las *Jornadas Internacionales de Comunicación*.

²⁰⁵ Es necesario señalar que, aunque están dedicadas al músico polaco, no debe buscarse relación musical alguna con la música chopiniana.

autor de estos textos. El acusado y tranquilo lirismo del primer poema, *Agua me daban a mí*, son plasmados con la exquisitez de unos recitativos *a capella* y de otros en la desnudez acórdica del piano. Sólo esta quietud se rompe en la introducción y el final pianístico en que el compositor manifiesta, al oyente, la positividad optimista del sentimiento de esta pieza. En *A pie van mis suspiros*, segundo texto de esta trilogía, lo etéreo e idílico –“mi corazón con alas / mis suspiros a pie”–, lo real en la convicción del sentimiento –“antes de que ellos lleguen / yo llegaré”– y lo expositivo en lo narrado –“a pie van mis suspiros / camino de mi bien”– reflejan las entrañas de un poema que García Abril plasma en su partitura a través de la quietud del recitativo -para lo exposición de lo narrado-, del aire del zortzico -para la realidad del sentimiento-, y del movimiento interválico de sextas en semicorcheas, simulando arabescos impresionistas -para lo etéreo e idílico-. Realidad e idealismo en una forma de sentir el profundo y verdadero amor humano. Y esta trilogía concluye con *No por amor, no por tristeza*. La visión galiniana de la tristeza no del desamor, sino de la mágica posibilidad de volver a amar después de haber amado, es plasmada por la música garciabriliana con gran fidelidad. Intervalos próximos para acercarnos a la narración del texto que descienden cuando “se va” y para “llorar”, y ascienden “renaciendo sin cesar” y cuando “todo empieza una vez más”. El piano sigue las líneas melódicas marcadas por la voz en el vaivén interválico de terceras en el inicio, y en los grandes arpeggios en el objetivo de que la música alcance el clímax. La indefinición tonal, basada en los cromatismos y en el paseo de pedales y centros tonales ambiguos, le otorga la credibilidad de la actualidad y de la modernidad a este texto profundamente romántico.

A continuación la séptima canción de este ciclo, *Preludios de Mallorca* con texto de Gerardo Diego, podemos considerarla una pieza tipo preludio, como el mismo poema sugiere. Aquí volvemos con la indefinición tonal y los juegos modales garciabrilianos, tan característicos, que nos siguen descubriendo su especial estética del atonalismo libre. Es una pieza sin secciones diferenciadas. Toda la canción es un fluido de versos en los que las notas intentan representar su significado. En la línea melódica no hay un motivo principal ni una idea que se desarrolle o repita literalmente, pero sí apreciamos una significativa célula que aparece en distintas versiones: una nota anacrúsica seguida de un salto ascendente o descendente, cuya reiteración es leit motiv. Amor, soledad, naturaleza y música unen a Gerardo Diego y a Antón García Abril en los versos musicales de este significativo preludio.

Horas de Valldemosa y Chopin, tal vegada a Valldemosa, con textos de Dionisio Ridruejo y Salvador Espriu, respectivamente, son las dos canciones que cierran este ciclo. Ambas piezas se pueden estructurar en torno a las estrofas que las configuran que, a su vez, están separadas por compases puente que simulan a sus introducciones pianísticas. *Horas de Valldemosa* tiene la particularidad frente a la segunda –*Chopin, tal vegada a Valldemosa*– en que su planteamiento musical se asemeja a la forma Rondo, aunque no de forma literal. Musicalmente hablando, podemos apreciar el planteamiento de estribillo, estrofa, estribillo, estrofa..., pero con formato de variaciones rítmicas del estribillo inicial. En relación a la coherencia texto-música, las primeras variaciones –estribillos– hablan de sentimientos, y las segundas –estrofas–, describen relatos paisajísticos o aspectos relativos a la naturaleza. Ambas canciones son versiones personales que sus poetas realizan al evocar a Chopin, y que García Abril interpreta musicando los descritos emocionados y amorosos paisajes de Valldemosa, a través de estas partituras de gran lucimiento pianístico y vocal.

CANCIONES DE VALLDEMOSA, 1974, para voz y piano
(VOCES MEDIAS Y AGUDAS)

I. A Federico Chopin que a veces llora por nosotros; II. Jardín de Valldemosa; III. Pareja en sombra sobre fondo de oro; IV. Agua me daban a mi; V. A pie van mis suspiros; VI. No por amor; VII. Preludios de Mallorca; VIII. Horas de Valldemosa; IX. Chopin, tal vegada a Valldemossa.

I- A FEDERICO CHOPIN QUE A VECES LLORA POR NOSOTROS²⁰⁶
(con texto de Luis Rosales).

Posible planteamiento de la estructura:

Introducción (cc. 1-7)

A, sección expositiva I, (cc. 7-28)

B, sección expositiva II, (cc. 28-45)

C, sección conclusiva, a modo de epílogo, (cc. 45-73)

Introducción (cc. 1-7) La introducción abarca seis compases, el primero con anacrusa. Se trata básicamente de una escritura de semicorcheas en la mano derecha, con un gesto de ascenso de una nota y descenso de tres acompañado por acordes o notas dobles en la izquierda, ezcepto al final que ascienden todas las semicorcheas para dar paso a la voz. Desde el principio queda patente la utilización de los cambios de compás, que ayudará a la voz a dar la sensación de algo recitado –recitativo-, de una música poco cuadrada, amplia, todo en función del texto -la letra y sus acentos-. Sólo en esta introducción hay ya cinco cambios de compases. Por las alteraciones que aparecen -Fa#, Do# y Sol#- y la importancia de la nota Mi en el bajo, podemos decir que está escrito en un Mi Mixolidio, ya que el Re sólo se presenta alterado una vez y muy fugazmente –c. 5-.

A, sección expositiva I, (cc. 7-27) Comienza por la presentación de la primera frase (cc. 7-17), dividida en dos semifrases. La primera semifrase se inicia al final del c. 7 y anacrusa del c. 8, llegando hasta la mitad del c. 11. El acompañamiento contrasta con el anterior; ahora sólo se presentan acordes tenidos. La melodía se caracteriza por la célula

²⁰⁶ Analizada del apartado de Voces Medias.

rítmica del principio: semicorchea-corchea-corchea con puntillo, que se repite varias veces hasta caer en corcheas repetidas.

Tonalmente podemos pensar que seguimos en Mi Mixolidio, ya que se conservan las alteraciones y finaliza en Mi.

La segunda semifrase (cc. 11-17) comienza en la anacrusa del c. 12 y termina en el c. 17. El acompañamiento continúa en acordes, excepto en el último compás que aparecen corcheas en la voz superior. La melodía se plantea en corcheas y tiene un amplio registro, de Re3 a Mi4. Continúa utilizando los cambios de compás para dar esa sensación de recitativo. Tonalmente es una zona inestable que modula constantemente, sin fijar un centro tonal.

La tercera frase se inicia en el c. 18 hasta el c. 25. La melodía sigue conservando las corcheas, pero ahora predominan las notas repetidas. El segundo verso es una variación del primero, pero ampliando el registro. En cuanto al acompañamiento, se conservan los acordes tenidos, pero esta vez introduce una voz intermedia cuya característica principal es la síncopa por grados conjuntos.

Tonalmente está en Solm. Aunque en un principio no quede claro, el Sib, el Fa# y el final en Sol, lo confirman. El piano finaliza esta sección con una semifrase de cuatro compases (cc. 25-28) en los que toma protagonismo el acompañamiento anterior.

B, sección expositiva II, (cc. 28-45) Esta parte central es la más breve, vocalmente hablando. Sólo tiene una frase, pero es quizás la que da más sensación de continuidad, de algo que comienza y termina con la ayuda de los cambios constantes de compás. El

acompañamiento contrasta con el anterior. Ahora predominan las semicorcheas en las dos manos, en gestos ascendentes y descendentes -carácter chopiniano-. La voz, sin embargo, nos recuerda constantemente a la primera frase, ya que aparece esa célula antes descrita o variaciones de la misma.

Finaliza con la nota Mi repetida. No obstante, por las alteraciones y la primera y última nota del bajo, podemos pensar que todavía nos encontramos en Solm, aunque aparezcan algunas alteraciones accidentales.

Esta sección concluye con la intervención del piano, que continúa en solitario repitiendo y desarrollando lo que había ejecutado anteriormente con la voz. Tiene estructura de semifrase, abarcando siete compases (cc. 38-45). Continúa introduciendo materiales que ya habían aparecido, como el Mi repetido -c.42- o las síncopas -cc. 43 y 44-.

C, sección conclusiva, a modo de epílogo, (cc. 45-73) Esta sección la denominamos “a modo de epílogo”, ya que contiene materiales y desarrollos de los mismos, de las otras dos secciones que llamamos expositivas.

La primera frase (cc. 45-54) se inicia en la anacrusa del c. 46 y finaliza en el c. 54. Comienza con la célula rítmica del principio, aunque pronto resuelve de nuevo en las corcheas.



El ámbito que utiliza va de Si₃ a Do₃, aunque da sensación de ser más reducido, ya que no hay saltos y, en general, ronda siempre una nota que va en descenso. Como ya ocurrió anteriormente, recupera el acompañamiento de acordes tenidos. Tonalmente es inestable, aunque utiliza el Sib y el Mib; también aparecen el Fa# y el La#. El bajo, que realiza un descenso cromático desde Mi, vuelve luego al Re mientras la voz concluye en Mi.

La segunda frase (cc. 54-63) se compone de una parte a cargo de la voz –semifrase– y la otra parte, o semifrase, donde el piano es protagonista. Comienza en la anacrusa del c. 55 y finaliza en el c. 63. La voz comienza con la célula principal y realiza una variación de lo que a esta célula le sigue; es igual que el comienzo de la sección central (cc. 28-31). Junto con la voz, el piano vuelve al acompañamiento de semicorhceas en las dos manos y, en el c. 58, toma protagonismo repitiendo constantemente una célula: Re-Si-Sol-Sol o su variación: Re-Sol-Sol, con un bajo que desciende de Fa a Sib para finalizar en Do; -recuerda al mismo planteamiento que realiza el piano en la sección central (cc. 34-41).

La última frase (cc. 63-71+72-73) comienza en la anacrusa del c. 64. De aquí hasta final es literal -excepto algunas excepciones en la voz para amoldar el texto que es distinto- a los cc. 18-28 -como ya se había dicho, la tercera frase de la primera sección- concluyendo también con dos compases, a modo de repetición, por parte del piano.

II. JARDIN DE VALDEMOSA²⁰⁷ (con texto de José García Nieto)

Posible planteamiento de la estructura:

- Introducción* (cc. 1-4)
- A, sección expositiva-recitativa I*, (cc. 5-22)
- B, sección contratante*, (cc. 22-34)
- A', sección expositiva-recitativa II*, (cc. 35-74)
- Codetta* (cc. 74-78)

Introducción (cc. 1-4) La pieza comienza con tres compases de introducción pianística –más la anacrusa inicial-, muy contrapuntísticos, en los que predominan las dos corcheas y negra con puntillo. Tonalmente no deja concreciones, ya que es muy cromático, pero siguiendo la voz superior y como finaliza el bajo, observamos que los movimientos de las voces nos dirigen a Mi.

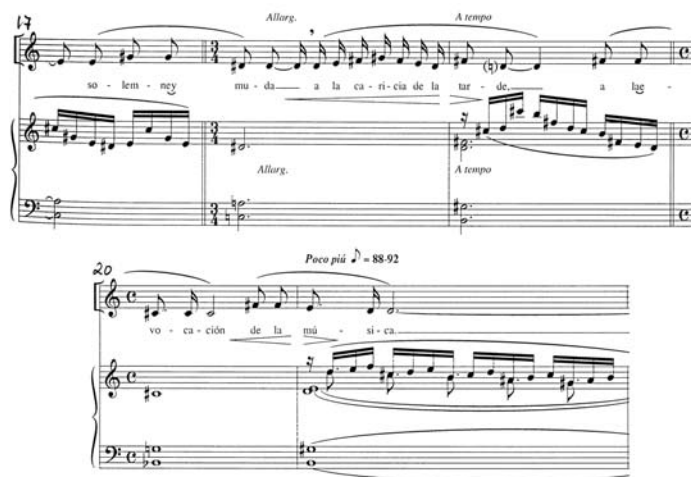


A, sección expositiva-recitativa I, (cc. 5-22) La primera estrofa comienza en el c. 5 llegando al primer tiempo del c. 22. Rítmicamente, aunque predomina la célula con la que se inicia el verso (corchea-dos semicorcheas-dos corcheas-dos corcheas-negra-blanca), en realidad es muy declamado, casi recitativo, por lo que las figuras se van adaptando a la letra, siempre predominando las corcheas y semicorcheas y en los finales de verso, negras o notas más largas. Precisamente, para dar esta sensación de recitativo y para adaptarse a las distintas palabras, emplea varios cambios de compás.



En cuanto al acompañamiento, básicamente utiliza acordes tenidos, excepto en sitios clave, como el c. 16 y c. 17, en donde una nota larga de la voz deja protagonismo a unas semicorcheas del piano -al igual que en los cc. 19 y 21-.

²⁰⁷ Analizada del apartado de Voces Medias.



Armónicamente no tiene tonalidad establecida. Según los bajos podemos comprobar que nos encontramos en Mi, tanto por la presencia de esta nota en el principio como en el final -el bajo es Si, V-. Hacia el c. 11 pasa por un Mi Lidio, aunque no lo conserva literal hasta el final, ya que se sirve de algunos movimientos cromáticos, como el Sib del c. 20.

B, sección contrastante, (cc. 22-34) Esta sección se forma por la segunda estrofa que se extiende desde el c. 22 hasta el c. 34. La voz continúa con ese espíritu declamado en el que ninguna célula predomina ni se desarrolla, ya que todo va en función de lo que sugiere el texto predominando, ahora, los tresillos de corcheas; sin embargo, el carácter cambia por el nuevo tratamiento pianístico. El piano, encargado ahora de mover la música con un acompañamiento que recoge fragmentos de semicorcheas aparecidos en la primera estrofa, es el que le otorga el carácter contrastante a la sección. Toda la estrofa es un ir y venir de semicorcheas en la mano derecha acompañadas, en gran parte, por dos voces a negras, una de ellas sincopada en la izquierda.

Al principio, y como resolución de la anterior dominante, nos encontramos en Mi, claramente por el pedal del bajo; después de este pedal, no hay un centro tonal claro.

A', sección expositiva-recitativa II, (cc. 35-74) Esta sección comienza por la tercera estrofa que se extiende desde el c. 35 al c. 47. La pieza recupera el espíritu de la primera estrofa – *sección A, expositiva-recitativa I*-, señalándolo el acompañamiento de acordes tenidos en el piano, pero con un elemento que predominaba en la segunda estrofa: los tresillos de corcheas. Para enfatizar las preguntas de los primeros versos se sirve de silencios, que contrastan con el sentido de linealidad seguido hasta ahora.

Meno mosso $\text{♩} = 69$

Tonalmente podría empezar en Fa#, pasando por Solm y finalizando en Mi Eolio.

En la cuarta estrofa (cc. 48-59) la voz emplea diferentes elementos anteriores: los tresillos, los silencios para enfatizar las preguntas, el predominio de corcheas, y los cambios de compás para dar una sensación de recitativo. En cuanto al piano, también intercala dos ideas aparecidas anteriormente –en la *sección A, expositiva-recitativa I*–: los acordes tenidos, un movimiento más continuo que ahora aparece en corcheas repetidas en vez de semicorcheas, y las células contrapuntísticas dos corcheas-negra de la introducción.



La estrofa finaliza con dos compases en los que el piano es protagonista siguiendo una línea contrapuntística de pregunta y respuesta en las corcheas.



El centro tonal es Fa#, aunque en los dos últimos compases reposa en Re.

La última estrofa comienza en el c. 61 y finaliza en el c. 73. La voz se inicia con la célula del primer verso, pero sigue esa línea sin desarrollo motivico, en la que predominan de nuevo las corcheas y los cambios de compás. El acompañamiento continúa siendo acordes, pero de vez en cuando a ritmo de corcheas lo que le otorga otro color.



Tonalmente comienza en un Mib Frigio, ya que el Do no es bemol, y tras un descenso por tonos en el bajo, los cinco compases cadenciales del piano reposan por fin en Mib.

Codetta (cc. 74-78) son, como se ha dicho anteriormente, cuatro compases cadenciales que interpreta el piano y que, en la misma línea, ayudan a concluir de forma tranquila y coherente.



III.PAREJA EN SOMBRA SOBRE FONDO DE ORO²⁰⁸ (con texto de José Hierro)

Posible planteamiento de la estructura:

La pieza está formada por dos partes muy similares que podemos llamar A y A' y una tercera con carácter de *Coda*.

A (cc. 1-52)

A' (cc. 52-84)

Coda (cc. 85-96)

A (cc. 1-52) Esta sección comienza con doce compases de introducción pianística en los que la voz superior lleva una clara melodía de la cual derivan algunos fragmentos de la pieza. Esta melodía, formada en su mayor parte por corcheas, excepto las notas de reposo - blancas ligadas a corcheas-, está acompañada, a grandes rasgos, por acordes que cambian a ritmo de negra o de corchea. Por la armadura no podemos ver ningún centro tonal, sin embargo el bajo se mueve alrededor de Si.



Tras la introducción de A empieza la parte temática –primera estrofa-, pero a su vez con dos compases de introducción en los que el piano pierde protagonismo para transformarse en un colchón armónico con un ritmo determinado -tres negras-. Este soporte pianístico, que comienza en el c.13,



llega hasta el c.23 donde hay un punto de reposo que puede verse como el final de una frase. En la voz es necesario destacar cómo, en los tres inicios de los versos, aparece un salto ascendente. Excepto esto, las notas se mueven, en su mayor parte, por grados conjuntos y en negras, y sólo al final de cada verso hay una nota larga. El compás de 6/4, que da la base rítmica al acompañamiento, se rompe en el c. 21 donde se le añade un tiempo más -7/4-, exclusivamente para cuadrar el texto.

²⁰⁸ Analizada del apartado de Voces Medias.

19 Se hi-zo la mar, ce-fi-do su cin-tu-rón de

22 o-las... *alarg.* (Por

Hasta aquí nos encontramos en un Sol Lidio sobre un pedal de Fa#. La segunda frase (cc. 24-31) –estribillo I- es característica, ya que es utilizada para concluir otras frases más adelante. En la voz predominan los saltos y la negra como figura principal. El acompañamiento consiste, únicamente, en acordes tenidos, y armónicamente modula para llegar a Mibm.

24 den-tro de vo-so-tros, a-

26 mor-de fle-chas ló-bre-gas, es-pec-tros de so-ni-dos, som-bras, som-bras y

31 som-bras...

Después de dos compases, en los que la introducción del colchón armónico aparece de nuevo, comienza la tercera frase –segunda estrofa del texto- en la anacrusa del c. 33 y hasta el c. 52. Pero esta frase es más compleja que la anterior. A tan sólo tres compases de su comienzo, inicio muy parecido al de la frase anterior, hay un punto culminante en el que el acompañamiento abandona ese ritmo de tres negras para adquirir protagonismo. Coincidiendo con la nota más aguda de la voz, el piano cambia su acompañamiento, a acordes alternos en ambas manos a ritmo de corchea, dando dramatismo a este punto culminante para perder fuerza después hasta llegar de nuevo a la voz.



Aunque podría considerarse éste un punto de reposo, la frase finaliza en el c. 44. Al llegar de nuevo la voz, con sus predominantes negras, el acompañamiento se convierte en acordes tenidos que se trasforman, poco a poco, en ese ritmo de base del 6/4 de tres negras. Armónicamente en esta frase no hay un centro tonal estable, aunque modula hacia LaM.

La cuarta frase (cc. 45-52) es una repetición casi literal de la segunda –estribillo I-, sólo que comenzando esta vez en LaM con la misma línea melódica de la anterior. Estamos en el estribillo II del texto.

A' (cc. 52-84) En el c. 53 comienza lo que sería la segunda parte, A', que mantiene una estructura muy similar a la de la primera, aunque no igual. De la misma forma que en la primera sección, se inicia con una introducción pianística de doce compases, literales a los de la otra introducción sólo que, esta vez, un semitono ascendente por lo que, armónicamente, va a desembocar en un Lab Lidio sobre un pedal de Sol. De nuevo en el c. 65 comienza ese colchón rítmico del piano. La frase (cc. 66-76) se inicia como lo hizo en el c. 14, pero se desarrolla de otra forma y directamente se enlaza con el punto culminante. Antes habíamos hablado de dos frases distintas, ahora el tratamiento que se da es como solapar una con otra sin abandonar el acompañamiento rítmico de tres negras. Exclusivamente en el punto culminante toma protagonismo el piano añadiendo tensión con unas corcheas en el c. 75. La siguiente frase (cc. 76-84, comienza en la anacrusa del c. 77)) finaliza como las anteriores con el mismo verso, pero esta vez con variaciones melódicas que nos indican que es la última repetición –estribillo III del texto-. El acompañamiento de acordes sí se conserva.

den - tro de vo - so - tros ca - vael tiem - po su fo - sa; la me - mo - ria li -
be - ra som - bras, som - bras y som - bras.

Coda (cc. 85-96) En el c. 85 comienza la *coda*, de carácter inquietante. Se vale de silencios tras cada verso, para dar más suspense, y de negras y blancas, para que el ritmo se vaya paralizando. Los acordes de acompañamiento a blancas también le dan esa sensación de algo que se agota. Refleja lo que dicen los últimos versos: la muerte acecha, cuenta las horas gota a gota.

La muer - tea - ce - cha. Cuen - ta las ho - ras, go - ta
a go - ta.)

IV. AGUA ME DABAN A MI²⁰⁹ (con texto de Antonio Gala)

Posible planteamiento de la estructura:

Introducción (cc. 1-16)

A, sección expositiva-recitativa, (cc. 17-39)

B, sección contrastante, (cc. 39-47)

A' sección reexpositiva-recitativa, (cc. 47-55)

Coda (cc. 56-65)

²⁰⁹ Analizada del apartado de Voces Medias.

Introducción (cc. 1-16) Son dieciséis compases de introducción pianística. Se trata de una parte muy rítmica, bastante extensa en comparación con las introducciones pianísticas anteriores, y muy contrastante con el sentimiento predominante de la pieza. Se utiliza el ritmo claro del 8/8 jugando con acentos, agrupando las corcheas, ya sea tres-tres-dos o tres-dos-tres, lo que le da un carácter animoso y de juego. El bajo acompaña a esos acentos con negra o con negra con puntillo; lo forman notas dobles, cuartas, quintas, sextas y algunos acordes. Comienza en SolM; el bajo ejecuta un pedal de Sol, aunque cambiando de octava que sólo rompe hacia la cadencia con la alternancia de la tónica con dominante, para descansar en esta última en al c. 16.



A, sección expositiva-recitativa (cc. 17-39) Esta sección comienza con una frase (cc. 17-23) formada por los tres primeros versos del texto que funcionan a modo de estribillo, ya que cada uno de los versos se va repitiendo al final de cada una de las estrofas. Esta primera frase arranca a capella contrastando, claramente, con el carácter que nos había introducido el piano. Se puede considerar, también, como una introducción a modo de preludio de la propia sección.

Por el sentido musical y de los versos, se puede decir que hacia el c. 23 se presenta una semicadencia reforzada si pensamos que la nota de reposo es Si y la siguiente frase termina en Mi. Obviamente, se ha ido al relativo menor de Sol.

En la segunda frase (cc. 23-31) –primera estrofa del texto– aparece de nuevo el piano, que acompaña con acordes tenidos en *pp* para no perder ese ambiente íntimo con el que había comenzado el poema. En la voz predominan las corcheas y los grados conjuntos; comienza y permanece alrededor de Si para, finalmente, descender hacia la tónica. Abundan los cambios de compás, elemento rítmico que recuerda a la

introducción; compases de 2/4, 5/8, 8/8, 6/8 y 3/4, en tan sólo 14 compases. La frase termina con una célula que se repite siempre en los finales –uno de los versos del estribillo comentado-.

Poco più mosso ♩ = 72-78

ti. Ag - ri - llas del mar a -

25 mar - go, por el al - tu des trill, la - bios des - re - na ves -

pu - ma a - gua me da - bun a mí, La

La tercera frase (cc. 31-39) comienza en la anacrusa del c. 32 y finaliza en el c. 39. Es muy similar a la anterior, con mínimas variantes. Aunque aquí no hay una semicadencia clara, sí que hay un reposo en el c. 35 en Do y finaliza con la célula ya nombrada cayendo de nuevo en Mi. En la voz siguen predominando las corcheas por grados conjuntos. El piano, en este caso, tiene más presencia acompañando, a los acordes tenidos, algunos acordes arpegiados en corcheas ascendentes y descendentes.

B, sección contrastante, (cc. 39-47) Esta sección está formada por una sola frase. Tiene la misma estructura de la primera frase o estribillo, pero la denominamos otra sección por su carácter dinámico y contrastante; una semicadencia en Si, en el c. 43, y un final en tónica –c. 47-, con la célula que ya había utilizado en los otros finales. En la primera semifrase el piano mantiene las corcheas e incluso introduce algunas semicorcheas mientras que, en la segunda semifrase, vuelve al acompañamiento inicial de acordes tenidos.

Poco più mosso $\text{♩} = 92$

mf

rit.

$\text{♩} = 72-78$
A tempo

pp

pp
A tempo

cha - bu ta tar - des mal no - rri! Cuan - do se - ñe - la - ron las

fuen - tes no sé qué co - sa sen - ti. Ag -

A ´sección reexpositiva-recitativa (cc. 47-55) Esta sección está formada por una sola frase, literal a la segunda de la pieza –primera estrofa del texto-. Ahora el piano, además de mantener los mismos acordes tenidos, añade la nota Mi en agudo –tónica-.

ti. Ag - ri - llas del mar a -

mar - go, por el al - bu dec - bril, la - bios dec - re - na yes -

Coda (cc. 56-65) El cambio de tempo –más lento- hace que se note que es un final, con diálogo entre voz y piano, recordando a células ya expuestas y con un pedal de Mi en el bajo. En las notas largas de la voz el piano contesta con arpeggios ascendentes que mantienen su resonancia excepto en el final y cuyos staccatos, en semicorcheas, pueden recordar el espíritu rítmico de la introducción. Con relación al texto, esta *coda* equivale a la introducción del poema que, además de funcionar a modo de prelude y estribillo, funciona aquí como epílogo.

V. A PIE VAN MIS SUSPIROS²¹⁰ (con texto de Antonio Gala)

Posible planteamiento de la estructura:
Introducción (cc. 1-8)
 :A: (cc. 9-24)
Codetta (cc. 25-28)

La pieza consta de una introducción y una única parte central que se repite tres veces, variando la letra de los dos primeros versos en cada repetición –son estrofas de cuatro versos, en donde los dos últimos funcionan como estribillo-.

Introducción (cc. 1-8) La introducción consta de ocho compases –siete compases reales, ya que uno es anacrusa- en los que el piano presenta la melodía con la que comenzará la voz. La escritura es muy sencilla: sólo corcheas en la mano derecha, que en los últimos compases dialogan también en la mano izquierda. El acompañamiento de este tema son terceras descendentes por grados conjuntos. Tonalmente, sólo al final de esta introducción podemos pensar en Mim, ya que termina en la dominante.

²¹⁰ Analizada del apartado de Voces Medias.



:A: (cc. 9-24) La parte central está formada por dos frases, la primera del c. 9 al c. 15 y la segunda, del c. 16 al c. 24.

La primera semifrase, de la primera frase (cc. 9-15), coincide con la presentada en la introducción: corcheas, la mayoría en parejas, que descienden por grados conjuntos hasta la dominante. La segunda semifrase cambia un poco el carácter, ya que introduce las síncopas dando sensación de un ritmo de zortzico, puesto que también utiliza las dos corcheas, ahora, para reposar en la tónica, Mi.

En esta frase el acompañamiento es bastante desnudo: en la primera semifrase, un Mi pedal doblado, con una voz central que es una escala por grados conjuntos descendiendo de Mi a Sol; y, en la segunda semifrase, acordes a ritmo de blanca-negra con funciones tonales de subdominante y dominante. Se utilizan, como es habitual, los cambios de compás: 2/4 para la primera semifrase y 3/4 en la segunda.

Moderato ♩ = 72 allarg. A tempo
 pié van mis sus - pi - ros ca - mi - no de mi bien an - tes de que - llos
 bier - ta ten la puer - ta ya - bier - tugi al - ma ten
 ca - segs té ya muer - ta cuan - do te vuel - vag ver

poco allarg. poco allarg. poc

La siguiente frase (cc. 16-23) está compuesta, igualmente, por dos semifrases. La primera contrasta con lo anterior, ya que el acompañamiento es algo más denso: se utilizan las semicorcheas y los cambios de compás por compás. En cuanto a la voz, se basa en un descenso por tonos de Re a Si a ritmo de corchea. La segunda semifrase coincide literalmente, tanto musicalmente como en la letra, con la segunda semifrase de la anterior, reposando en la tónica –funciona como estribillo, como describimos antes-.



Toda esta sección se repite tres veces, configurando tres estrofas.

Codetta (cc. 25-28) Para concluir, hay cuatro compases del piano que hacen referencia clara a los de introducción con la melodía inicial y el acompañamiento descendiendo por grados conjuntos, esta vez con acordes en lugar de tercetas.



VI. NO POR AMOR, NO POR TRISTEZA²¹¹ (con texto de Antonio Gala)

Posible planteamiento de la estructura:

- A (cc. 1-34)
- A' (cc. 35-65)

La pieza tiene dos partes. Para decir esto nos fijamos en la introducción del piano - que vuelve a aparecer en el c. 35- y en la melodía con la que empieza la segunda parte que, aunque en otra tonalidad, es igual que la melodía del comienzo.

A (cc. 1-34) Esta primera parte de la pieza abarca tres estrofas muy bien diferenciadas. Cada estrofa, formada por cuatro versos, corresponde, musicalmente hablando, a dos frases –como en otras ocasiones en este ciclo-. Cada frase está formada,

²¹¹ Analizada del apartado de Voces Medias.

a su vez, de dos semifrases; abarca dos versos, uno para cada semifrase. Primera estrofa (cc. 4-15); segunda estrofa (cc. 15-23); tercera estrofa (cc. 24-32).

La primera estrofa (cc. 4-15) está precedida por la introducción del piano, de tres compases, en los que se repiten las notas Sib y Solb en corcheas.

Measures 4-15 of the musical score. The piano part starts with a three-measure introduction of Bb and Gb eighth notes. The vocal line begins with the lyrics "No por a -" and continues with "mor, no por tris - te - za, no por la".

Este acompañamiento se mantiene hasta el c. 9, introduciendo un descenso cromático en el bajo. La voz ronda, en todo momento, alrededor del Sib con una célula anacrúsica de tres corcheas.

Measures 9-12 of the musical score. The piano accompaniment continues with a descending chromatic line in the bass. The vocal line has the lyrics "nue - va so - le - dad: Por - queheol - vi".

Por la armadura podemos pensar en Solbm o en Mibm; en realidad, lo único que nos puede guiar es ese Sib que está siempre presente; podemos pensar que intenta recalcar la dominante de Mibm. Los siguientes dos versos comienzan en la voz, de una forma similar, con la célula anacrúsica de tres corcheas que comienza con Sib-Solb; sin embargo, conservando su ritmo de corchea, esta vez asciende a Reb donde reposa un verso y finaliza con una bajada a Fa finalizando así la estrofa. El acompañamiento en este caso cambia un poco, pero conserva el sentido de las parejas de corcheas, aunque introduce algún acorde arpegiado.

Measures 12-15 of the musical score. The piano accompaniment changes slightly, introducing arpeggiated chords. The vocal line has the lyrics "da - do ya tus o - jos hoy ten - go ga - nas de llo - rar. mf Se".

Tonalmente en esta parte no hay un centro tonal fijo, pero sí podemos destacar el bajo que finaliza con Sib, Do becuadro y Fa, notas que serán importantes en adelante.

La segunda estrofa comienza en la anacrusa del c. 16. Esta vez la voz, con gestos parecidos a los anteriores, se mueve en los dos primeros versos alrededor del Reb, nota en la reposa al final de cada verso; sin embargo los otros dos finalizan en Lab y Do becuadro.

El acompañamiento, ahora, continúa en la línea de los versos anteriores, con notas dobles en el bajo y movimientos ascendentes y descendentes de corcheas, ya sea por grados conjuntos o arpeggios, simulando a la melodía principal. Indicar que en la estrofa anterior ha habido varios cambios de compás, binarios y ternarios, mientras que toda esta estrofa está en 3/4. Tonalmente podemos pensar que comienza en un Sib Eolio, por el movimiento del bajo, que por dominantes secundarias llega siempre a Sib y por las alteraciones: Sib, Do becuadro, Reb, Mib, Fa, Solb y La becuadro. En los dos últimos versos modula a Do. Por las alteraciones y porque el bajo nos lleva a esta nota, podemos pensar en Do Frigio, ya que el Re es bemol.

La siguiente estrofa comienza en el c. 24. Ahora los versos terminan en Lab, Fa, Sol becuadro y Fa. La melodía utiliza un nuevo elemento, pero siguiendo en la línea de las estrofas anteriores: notas repetidas en corcheas y tresillos de corcheas. En cuanto al acompañamiento continúa exactamente en la pauta anterior tomando protagonismo en los finales de verso, ya que la voz tiene nota larga.

El centro tonal sigue siendo Do, pero esta vez el Re y el Mi son becuadros. Hacia el final nos lleva a desembocar en la nota Sib y la estrofa, en la voz, finaliza en Fa -su dominante-.

A' (cc. 35-65) Después de dos compases, en los que el piano se queda sólo, la armadura cambia y el acompañamiento vuelve a retomar la forma del principio. Esta

A partir del c. 61, el piano finaliza con cinco compases en solitario en los que



VII. PRELUDIOS DE MALLORCA²¹² (con texto de Gerardo Diego)

Posible planteamiento de la estructura:

A (cc. 1-66) = Introducción + estrofas

Introducción: (cc. 1-3)

Primera estrofa: (cc. 4-16)

Segunda estrofa: (cc. 16-23)

Tercera estrofa: (cc. 24-29)

Cuarta estrofa: (cc. 31-40)

Quinta estrofa: (cc. 42-47)

Sexta estrofa: (cc. 47-53)

Séptima estrofa: (cc. 55-63)

Compases cadenciales: (cc. 64-66)

Esta pieza, como su nombre indica, tiene espíritu de preludio. En realidad, no podemos hablar de secciones diferenciadas. Toda la canción es un fluido de versos en los que las notas intentan representar su significado. Por lo tanto nos guiaremos por las estrofas que sí están bien definidas. Aquí, a diferencia de piezas anteriores, cada estrofa está compuesta por tres versos en vez de cuatro; esto origina también un cambio en el concepto de frase musical ya que, normalmente, veremos una frase por estrofa en lugar de dos como venía siendo habitual. En cuanto a la línea melódica, como ya hemos visto otras veces, no hay un motivo principal, una idea que se desarrolle o se repita literalmente, pero sí hay un célula que aparece en distintas versiones: una nota

²¹² Analizada del apartado de Voces Medias.

anacrúsica seguida de un salto ascendente o descendente, cuya nota se repite –cc. 5-6; 9-10-.

Introducción: (cc. 1-3) La pieza comienza con una introducción de tres compases en los que se presenta la base de semicorcheas alrededor de la nota Mi con una pequeña melodía en la voz intermedia.



Primera estrofa: (cc. 4-16) El acompañamiento de la introducción continúa hasta el c. 11, pero cambiando de notas y utilizando, como notas principales, el acorde de Mi mientras, en el bajo, la célula semicorchea-corchea con puntillo se repite con saltos descendentes alrededor de esta nota. Este acompañamiento varía hacia el final de la estrofa -c.12-, donde se convierte en acordes tenidos. En cuanto a la voz, predominan las notas repetidas, la célula descrita anteriormente y los saltos de cuarta.

En un principio la melodía gira entorno a la nota La, mientras que la estrofa finaliza en Mi, tónica. Indicar que también juegan un papel importante las figuras con puntillo, aunque todavía no abundan. En toda esta estrofa nos encontramos en un Mi Dórico –el Do es #-.

Segunda estrofa: (cc. 16-23) La segunda estrofa comienza en la anacrusa del c. 17 y finaliza en mitad del c. 23. La melodía no sigue, como decíamos, un desarrollo o relación con respecto a la estrofa anterior. Sí mantiene la predominancia de corcheas y notas repetidas alrededor de la nota La, finalizando en Mi. Juega con cambios de compás para adaptar la música al texto. En el c. 18 aparece, de nuevo, la célula principal introduciendo algunos tresillos de corchea.

El acompañamiento sigue formado por acordes a ritmo de negra, o acordes tenidos, y tonalmente nos encontramos todavía en Mi, pero con la presencia del Sib y del Fa#.

Tercera estrofa: (cc. 24-29) La siguiente estrofa llega hasta el c. 29. La línea melódica gira, en principio, alrededor de Re y luego alrededor de Fa#, y de nuevo vemos la importancia del puntillo, de la célula principal y de las notas repetidas. El acompañamiento continúa configurado por acordes tenidos.

Tonalmente, obviando el Sib del principio que no vuelve a aparecer, podemos estar en un Mi Mixolidio, ya que sólo falta el Re# para ser MiM. Las notas importantes de la voz -Re y Fa#- y el final del piano -Si- se pueden interpretar como las notas del acorde de dominante de Mi Mixolidio.

Para unir con la siguiente estrofa, se presenta un compás y medio de fusas ascendentes y descendentes en el piano que recuerdan, de nuevo, que estamos en un preludio -c. 30-.

Cuarta estrofa: (cc. 31-40) En esta estrofa toma de nuevo protagonismo la célula principal con el salto ascendente y las notas repetidas, así como los tresillos de corcheas. En esta estrofa se utilizan los silencios de forma estratégica para enfatizar el texto. En el

acompañamiento se combinan los acordes tenidos con el famoso puntillo, y en el c. 34 se dobla la voz para enfatizar y llegar al *forte* culminante.

De nuevo un compás y medio de semicorcheas –cc. 37 y 38; preludio- nos conducen al último verso. En la melodía los primeros saltos enfatizan el Si, pero pronto toma protagonismo el Fa#; no obstante, estas dos notas están claramente relacionadas. Tonalmente esta estrofa es inestable. Aunque por las alteraciones Fa#, Do# y Sol#, y la importancia de la nota Fa# en la melodía, podríamos pensar que nos encontramos en un Fa#m; el Si# y la ausencia de esta tónica en el bajo nos lleva a pensar se está jugando con la ambigüedad de forma intencionada.

Quinta estrofa: (cc. 42-47) Esta estrofa comienza en la anacrusa del c. 43 y finaliza en el c. 47. El acompañamiento es exactamente igual que el de la tercera estrofa, tanto en la escritura como en la armonía. La voz continúa con la célula principal, el puntillo y, por primera vez, se introduce un cinquillo de semicorcheas –c. 45-. Como ya habíamos dicho en la tercera estrofa, nos encontramos en un Mi Mixolidio. Al finalizar la estrofa el piano toma protagonismo, brevemente, con un seisillo de semicorcheas que reproducen literalmente las últimas notas de la voz a modo de eco.

Sexta estrofa: (cc. 47-53) La penúltima estrofa comienza en la anacrusa del c. 48 y se prolonga seis compases. En cuanto a la voz, los puntos de apoyo en el final de los versos surgen en Mi, Si y Mi. En esta estrofa no aparece la célula principal, pero sí abundan las corcheas repetidas. En cuanto al acompañamiento, se intercala un compás de acorde tenido y otro de corcheas, ya sean por pares repetidos o en bajada cromática - elementos utilizados anteriormente-.

Para finalizar la estrofa y unir con la siguiente, se utilizan tres compases en el piano (cc. 53, 54 y 55) que son de escritura similar a los cc. 40, 41 y 42, pero en otro tono; esta vez, esos compases de unión comienzan en La Lidio mientras que el resto de la estrofa podría estar en LaM, con algunas excepciones.

Séptima estrofa: (cc. 55-63) La última estrofa comienza en la anacrusa del c. 56. La voz comienza con una subida de Si a Fa#, tras el habitual salto ascendente del principio, reposando con un salto descendente a Si –c. 57-, gesto que se vuelve a repetir en el siguiente verso finalizando en Mi –c. 61-. Por esto, y el pedal de Si del bajo, podemos pensar que nos encontramos en el centro tonal de Mi, concretamente Mi Mixolidio de nuevo. Aquí abundan, otra vez, las notas repetidas y el salto característico de la célula principal, pero ahora descendente. El acompañamiento está formado por acordes arpegiados repetidos -de nuevo la idea de repetición-.

Compases cadenciales: (cc. 64-66) Una vez la voz mantiene su última nota, el piano realiza cinco compases cadenciales con la idea de la introducción, pero esta vez en el centro tonal de Do con las alteraciones que ya aparecieron en la segunda estrofa: Fa# y Sib.

VIII. HORAS DE VALDEMOSA²¹³
(con texto de Dionisio Ridruejo)

Posible planteamiento de la estructura:

- Introducción:* (cc. 1-7)
A1, primera estrofa: (cc. 8-16)
B, segunda estrofa: (cc. 17-31)
compases puente: (cc. 31-33)
A2, tercera estrofa: (cc. 34-42)
C, cuarta estrofa: (cc. 43-54)
compases puente: (cc. 54-58)
A3, quinta estrofa: (cc. 59-68)
D, sexta estrofa: (cc. 69-80+81-82)

La pieza la podemos estructurar en siete secciones correspondientes a las seis estrofas del poema, con el añadido de la introducción pianística. La novedad estructural que aquí se nos presenta, con relación a la pieza anterior, es que su planteamiento musical se asemeja a la forma Rondo, aunque no de forma literal. Musicalmente hablando, podemos apreciar el planteamiento de estribillo, estrofa, estribillo, estrofa, etc, pero con el formato de variaciones rítmicas del estribillo inicial. Es necesario señalar que, en el planteamiento de la estructura, también se han contemplado dos zonas de compases puente pero que, por su brevísima extensión, no pueden ser considerados como secciones diferenciadas. En esta canción, cada estrofa del texto corresponde a una frase musical diferenciada en extensión de forma alternativa, es decir, las estrofas que corresponden a lo que denominamos estribillo son más cortas, y las que corresponden a las estrofas, propiamente dichas, son más extensas. En relación a la coherencia de texto-música, las primeras –estribillos- hablan de sentimientos, y las segundas –estrofas-, describen relatos paisajísticos o aspectos relativos a la naturaleza. Por último queremos señalar que, los compases *puente* se encuentran ubicados antes del estribillo musical imitando al planteamiento de la introducción pianística.

Introducción: (cc. 1-7) La introducción pianística se prolonga hasta el c. 7. Formada por semicorcheas en la voz superior, una voz intermedia de corcheas y semicorcheas, y un bajo tenido, comienza con un gesto repetido -ascendente y descendente- que llega, en el c. 3, a un descenso que desembocará -primero en la mano derecha, luego en la izquierda- en la nota La.



²¹³ Analizada del apartado de Voces Agudas.

Comienza en Solm pasando, en el c. 7, por LaM para finalizar en Rem –c. 8-, tono en el que comienza la voz –primera estrofa-.

A1, primera estrofa: (cc. 8-16) En el primer compás de esta primera estrofa –c. 8-, la voz comienza con un salto ascendente de tercera que será característico apareciendo, también, en el tercer verso -c. 13-. Se ayudará igualmente de un salto, pero esta vez de quinta, para finalizar la estrofa tras una escala ascendente que se repite en progresión otra vez. Aunque no hay una célula propia o un motivo que se reitere o desarrolle, sí podemos destacar la constante presencia de notas repetidas, la mayoría de ellas de dos en dos. Los dos primeros versos se suceden en un registro agudo, básicamente descendiendo de Fa4 a Sib3 para descansar en Mi3. El tercer verso está entre las notas Sol3 y Do4, pero en las escalas ascendentes nombradas antes llega a un Mi4 y Fa4. Relativo al acompañamiento, comienza con una escritura similar a la de la introducción, pasando luego a corcheas repetidas y acordes con algunas notas que doblan a la voz para enfatizar. El último compás contiene notas repetidas y sincopadas en el bajo y una voz intermedia también con notas repetidas -tipo Alberti- en semicorcheas. En esta sección nos encontramos en Rem, terminando en su dominante, La.

B, segunda estrofa: (cc. 17-31) En esta estrofa el acompañamiento adquiere una forma repetitiva en la que, en grupos de tres -independientemente del compás-, la tercera nota es muy aguda y va realizando una melodía mientras que las otras dos notas son Do-Re o Sib-Re. El bajo, aunque también agudo, va ejecutando fragmentos de escalas descendentes. La voz comienza con notas repetidas en Re4 e interpreta un gesto descendente hasta el Re3.

Este fragmento, que corresponde al primer verso, lo utiliza también en el tercero -c. 26-, y la música del segundo y el cuarto también está relacionada, solo que verían las notas para así finalizar en Do#. Podríamos encontrarnos en ReM. Está clara la importancia de la nota Re en los principios y finales, tanto en el piano como en la voz. Además, ahora el Si aparece siempre becuadro y hay varios Fa# y Do#. Igualmente, en Do# finaliza la voz coincidiendo con un La en el bajo –dominante-.

compases puente: (cc. 31-33) Así en dominante transcurren los siguientes tres compases en los que el piano une las dos estrofas con un gesto ascendente y descendente de semicorcheas.

A2, *tercera estrofa*: (cc. 34-42) En el c. 34 comienza la tercera estrofa que finaliza en el c. 42. En la voz destacan claramente las notas repetidas y los tresillos. Aunque con una rítmica distinta, coinciden en el gesto descendente -de Fa4 a Sib3 para caer en Mi-las mismas notas que en la primera estrofa. De la misma forma, los últimos versos, en cuanto a notas, son similares a los de la primera estrofa, sólo varía levemente el ritmo.

El acompañamiento es literal al de la primera estrofa siendo, por lo tanto, la misma tonalidad –Rem–.

C, *cuarta estrofa*: (cc. 43-54) La siguiente estrofa abarca del c. 43 al c. 54. En el acompañamiento predominan las semicorcheas repetidas en parejas, que dan paso a fragmentos descendentes de escalas en corcheas -c. 47-. En la voz, los dos primeros versos se suceden en un registro agudo, comenzando en La4, y, aunque hay otras notas que suben y bajan, básicamente desciende hasta el Sol3.

El tercer verso ronda el Re4 y el último el Sib3 para finalizar en Sol3. Sólo en los dos últimos versos abundan las notas repetidas. Aunque aparecen varias alteraciones accidentales, podemos pensar que nos encontramos en Solm debido a la importancia del Sol en el piano, del Sib y del Re en la voz, y la reiterada utilización del Fa#.

compases puente: (cc. 54-58) Como pasó para unir segunda y tercera estrofa, aquí vuelven los compases de unión del piano, que esta vez son cinco, y de un diseño similar a los anteriores.

A3, *quinta estrofa:* (cc. 59-68) Al igual que ocurrió anteriormente, podemos decir que esta estrofa es literal a la primera –en cuanto a notas se refiere–. Tan sólo varía la rítmica de la voz, ya que el texto es distinto y por tanto los acentos también.

D, *sexta estrofa:* (cc. 69-80) En esta estrofa aparecen nuevos elementos, como las fusas y los tresillos en el piano. Comienza con notas repetidas en la voz, pasando a movimientos descendentes y ascendentes en semicorcheas,

para terminar en fragmento de escala, primero ascendente y luego descendente, en tresillos de corchea. Tonalmente esta estrofa no está muy definida, ya que utiliza abundantes alteraciones para realizar juegos cromáticos o por tonos. Sin embargo, el Fa# no deja de aparecer y la pieza termina en Sol, por lo que podemos deducir que continúa en Solm, aunque con cierta inestabilidad, hasta que al final llega a la resolución.

IX. CHOPIN, TAL VEGADA A VALDEMOSA²¹⁴
(con texto de Salvador Espriu)

Posible planteamiento de la estructura:

A o sección estrófica (cc. 1-27)

B o sección de leimotiv (cc. 29-82)

compases introductorios: (cc. 1-2)

Primera estrofa: (cc. 3-7)

Segunda estrofa: (cc. 8-16)

Tercera estrofa: (cc. 17-27)

Cuarta estrofa: (cc. 29-39)

Quinta estrofa: (cc. 41-52)

Sexta estrofa: (cc. 60-70)

Séptima estrofa: (cc. 72-79)

compases de resolución: (cc. 80-82)

Esta pieza la podemos dividir en siete partes, correspondientes a cada una de las estrofas del poema. Todas ellas están unidas por un compás del piano, excepto en el caso de la quinta con la sexta; aquí la parte del piano es más extensa y toma protagonismo. Pero siendo más exhaustivos podemos decir que, musicalmente hablando, las estrofas se agrupan en dos partes diferenciadas: las tres primeras forman la parte estrófica, propiamente dicha, y en la cuarta comienza el leimotiv o estribillo que, con algunas variaciones, se plantea hasta el final.

A o sección estrófica (cc. 1-27)

Esta canción comienza con dos *compases introductorios* (cc. 1-2) del piano en los que muestra el acompañamiento que va a llevar a lo largo de toda la pieza: acordes desplegados en movimientos ascendentes y descendentes a ritmo de semicorchea.

Primera estrofa: (cc. 3-7) La primera estrofa se extiende hasta el c. 7. En esta primera estrofa el acompañamiento se sucede sobre un pedal de La. Por esto, y porque la voz comienza en Do y finaliza en Mi, y que además no hay ninguna alteración, podemos pensar que nos encontramos en Lam. La voz comienza en el c. 3. Predominan las corcheas y las síncopas. Comienza en Do⁴ ascendiendo hasta Mi descendiendo después hasta La para subir y bajar de nuevo hasta finalizar en Mi³.

²¹⁴ Analizada del apartado de Voces Agudas.

Segunda estrofa: (cc. 8-16) Tras un compás de unión -que en realidad es en el que finaliza la voz- en el que el piano continúa con el mismo diseño, comienza la segunda estrofa –c. 8-. Aquí el piano adquiere un diseño derivado del anterior, pero ahora aparecen, en el c. 10, semicorcheas también en la izquierda, o notas dobles desplegadas a continuación, pero la identidad de las semicorcheas continuas en la derecha nunca se pierde. Podemos observar, como ocurre en casi todas estas canciones, que cada verso finaliza con una nota larga. La voz conserva las corcheas y ese carácter de notas seguidas, casi sin saltos, que ascienden para luego descender, rodeando alguna nota que se quiere destacar. Abundan de nuevo las síncopas

e introduce un nuevo elemento, el dosillo, apareciendo también a veces sincopado. Tonalmente, por el comienzo y el final del bajo, podría decirse que continúa en Lam, no obstante, aparecen algunas alteraciones que pueden identificarse en un centro tonal determinado, como Do#; mientras la nota principal es La están también presentes el Sol#, La#, Fa# o Sib. Al igual que antes, el último compás deja paso al piano con su diseño inicial.

Tercera estrofa: (cc. 17-27) La tercera estrofa comienza en el c. 17 y llega hasta el c. 27. En cuanto al acompañamiento continúa con diseños derivados de los ya aparecidos, siempre en la misma línea, semicorcheas ascendentes y descendentes. La voz permanece con el mismo enfoque: predominan las corcheas, ahora más que antes abundan los dosillos, escasean los saltos, que como mucho son de tercera, los versos finalizan en nota larga y, esta vez, sí que utiliza, con frecuencia, la repetición de notas.

Tonalmente comienza en un Re Dórico, ya que el Si es bemol, pero al aparecer esta alteración pasa a Rem en el c. 20 y, tras unos compases modulantes sin tonalidad estable, finaliza en Sol Mixolidio.

B o sección de leimotiv (cc. 29-79)

Cuarta estrofa: (cc. 29-39) Tras el correspondiente compás de unión comienza, en el c. 29, la cuarta estrofa. El acompañamiento se desarrolla de la misma forma que anteriormente, pero esta vez sobre un pedal de Do que sólo se rompe en los dos últimos compases. La voz utiliza, reiteradamente, la célula: negra con puntillo-dosillo, y si no es esta célula, los dosillos de corcheas o, en algún caso, éstos sincopados. La frase, que comienza en Do, realiza básicamente un descenso cromático hasta el final. Por el pedal hay que afirmar que el centro tonal es Do.

Ahora bien, las alteraciones de Lab, Sib, y Mib nos pueden llevar a Dom, pero no las utiliza simultáneamente y además aparece un Fa# que nada tiene que ver, aunque bien puede ser la introducción del Re Mixolidio con el que finaliza. Esta vez ocurre como antes: del Re Mixolidio vamos a caer en un pedal de Sol, al igual que en la estrofa anterior, del Sol Mixolidio desembocábamos en el pedal de Do. Está realizando un pequeño círculo de quintas.

Quinta estrofa: (cc. 41-52) La quinta estrofa comienza en el c. 41. El acompañamiento presenta, exactamente, el mismo diseño del principio, esta vez sobre Sol, y retoma las modificaciones aparecidas antes, como las semicorcheas en las dos manos. Por primera vez introduce los dosillos en el piano. El bajo de los cinco últimos compases recuerdan a la bajada crómica que venía implícita en la voz en la estrofa anterior descendiendo de Sol1 a Sol0. En cuanto a la voz, aparecen más saltos. En el primer verso las notas rondan el Re4 mientras que en los siguientes giran alrededor de este Re y del Sol3, con su consiguiente salto de quinta.

A continuación se presentan siete compases en los que el piano adquiere el protagonismo del que carecía con ese acompañamiento casi repetitivo. Aunque la mano izquierda -y la derecha al principio- no pierde en ningún momento el ritmo de semicorchea, la mano derecha comienza una melodía derivada de las de la voz que va a desembocar, como punto de apoyo, en una síncopa de Sib. Con un gesto de semicorcheas ascendentes en el c. 59, da paso a la siguiente estrofa.



A tempo

Tus - - - so m'o -

A tempo

rò no vull que rom - pi nin -

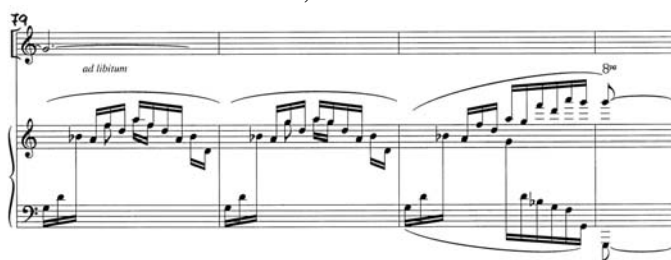
fe - ble

gui - a que m'a - com -

303



compases de resolución: (cc. 80-82) La pieza termina con unos compases del piano en Solm, que recuerdan a la introducción, con la finalidad de resolver la pieza.



VI.2.3. Concierto aguediano, 1976

Concierto aguediano, 1976, concierto para guitarra y orquesta²¹⁵. Toma este nombre por ser contemporáneo al nacimiento de su hija Águeda, el 22 de febrero de 1976. La creación de este concierto surge a propuesta del guitarrista Ernesto Bitetti, a quien está dedicado²¹⁶.

García Abril, preocupado por los problemas de audición que la guitarra a veces plantea cuando interpreta con masas orquestales importantes, es partidario, en este concierto y en otras obras que así lo requieran, de la utilización de la amplificación electrónica.

Creemos importante señalar que en torno a la producción guitarrística garciabriliana están presentes dos relevantes guitarristas: Ernesto Bitetti y Gabriel Estarellas. Ambos, grandes amigos del compositor, han sido impulsores y seguidores del mencionado *corpus*. Bitetti hasta 1986 y, a partir de esta fecha, Estarellas. A través de ellos, García Abril tiene el impulso y la motivación de componer para este instrumento y de comprobar, inmediatamente, el resultado de estas composiciones.

Aunque García Abril tenía ya en su haber dos composiciones para guitarra (*Tres movimientos*, 1964, –fuera de catálogo– y *Suite para guitarra*, 1965), el *Concierto aguediano* es la primera obra importante para un instrumento que, poco a poco, se convertiría en uno de los grandes protagonistas de su producción.

²¹⁵ El estreno absoluto, a cargo de Ernesto Bitetti y la Orquesta Nacional de España –ONE– dirigida por Ros Marbá, tuvo lugar en México el 12 de octubre de 1978. El 20 de enero de 1979, en la ciudad de Barcelona, tenía lugar su estreno en España por la Orquesta Ciudad de Barcelona dirigida por García Asensio siendo, igualmente, Bitetti el intérprete solista.

²¹⁶ La dedicatoria de este concierto es extensiva a Graciela, mujer del guitarrista.

Con esta obra tenemos a un compositor con un lenguaje ya asentado y definido y, como en otras de sus obras para guitarra, con un españolismo marcado como el origen del instrumento para el que está escrito. Obra ambiciosa en todos sus parámetros donde la complejidad interpretativa es constante y denominador común para el solista, la orquesta y la convivencia entre ambos, aunque oculta ante esa apariencia de sencillez en la búsqueda de la naturalidad de la poética garciabriliana. Polifonías, contrapuntos, multiplicidad rítmica y melódica, tonalidad y modalidad, células moleculares en anillo, células cíclicas que se envuelven, que van y vienen dibujando diferentes líneas melódicas que dialogan en un lenguaje rico y pleno de comunicatividad. Horizontalidad y verticalidad en solista y orquesta, porque todos participan de un diálogo desbordado y constante. Si el ritmo y la brillantez dominan en el primer y tercer movimiento, el lirismo celular y melódico convive en esos *tempos*, casi en la misma proporción. Si el orden rítmico lidera los movimientos comentados, la libertad rítmica es la protagonista del segundo movimiento, como el *liberamente* de su denominación nos indica. Es aquí donde la guitarra mejor vuela en una libertad interpretativa, emocional, idílica, representada por la ausencia de líneas divisorias y la sensación de *ostinatos* protagonistas de ese ambiente casi irreal, mientras la orquesta recoge esa emoción dialogando desde la realidad de una humanidad más organizada –líneas divisorias vuelven a estar presentes-. Orden desde la libertad, alegría desde la calma, rítmica desde la lírica, emoción espiritual desde la emoción humana...

El *Concierto aguediano* es la alegría emocionada de un padre que reflexiona y da las gracias por una nueva vida que comienza su camino. Es la trascendencia espiritual de un hombre que, como padre, sabe cual es su mejor obra. Alegría desbordante, pero desde la emoción, desde la calma de la lírica y de la espiritualidad.

CONCIERTO AGUEDIANO, 1976, concierto para guitarra y orquesta

Plantilla orquestal

2 Flautas (segunda con piccolo)
2 Oboes (segundo con corno inglés)
2 Clarinetes en Sib (segundo con clarinete bajo)
2 Fagotes
2 Trompas en Fa
1 Trompeta
Arpa
Guitarra solista
Violines I
Violines II
Violas
Violoncellos
Contrabajos

Movimientos

I. Allegro

II. Liberamente

III. Allegro

I- Allegro

Su estructura puede plantearse de la forma siguiente:

A, sección expositiva (cc. 1-195)

introducción (cc. 1-28)

zona temática de a, (cc. 29-97)

punteo, (cc. 98-118)

zona temática de b, (cc. 118-161)

zona temática de c, (cc. 162-195)

A', sección reexpositiva + coda (cc. 196-353 + 354-372)

introducción + zona temática de a (cc. 196-248)

punteo (cc. 249-266)

zona temática de b2 (cc. 267-312)

pequeño punteo (cc. 313-319)

zona temática de c (cc. 320-353)

coda (cc. 354-372)

Este primer movimiento, ***Allegro***, está compuesto por dos grandes secciones similares en las que aparece la introducción, *tres zonas temáticas*, alguna de ellas unidas por *punteos*, y una *coda* en la sección reexpositiva.

La primera gran sección la llamamos A, o *sección expositiva* (cc.1-195). La introducción de esta sección realiza el papel de una *obertura* ya que, en ella se presentan las *células o motivos* que funcionarán como *leit motiv* de todo el movimiento. Además de esto, es necesario señalar que la *célula I*, es la célula principal, generadora en muchas ocasiones, de las otras células y de las variaciones de las mismas. La *zona temática de a* (cc. 29-97), es una especie de prolongación de la *introducción* ya que las tres células se elaboran y desarrollan para otorgarles entidad temática. La introducción y zona temática de *a* tienen carácter brillante y rítmico. Un *punteo* (cc. 98-118) nos unirá con la *zona temática de b* (cc. 118-161) que tiene un carácter más *cantáble*, llegando después a la *zona temática de c* (cc. 162-195), la zona con espíritu más lírico.

La segunda gran sección la llamamos A' o *sección reexpositiva + coda* (cc. 196-353 + 354-372). Por continente y contenido es similar a la anterior, aunque no igual; por eso la denominamos A'. La primera novedad es que los elementos de la *introducción* y los de la *zona temática de a* están alterados en la ordenación de los mismos, por lo que estas dos zonas serán analizadas de forma conjunta. A continuación, un *punteo* (cc. 249-266) une la parte anterior con la *zona temática de b2* (cc. 267-312). La *célula temática b2*, está derivada de la *célula temática de b*. Un pequeño punteo unirá la zona anterior con la *zona temática de c* (cc. 320-353). Este tema lírico es el mismo que en la sección expositiva pero en distinta tonalidad. Finalmente, una *coda* (cc. 354-372) brillante y enérgica, al estilo de la introducción -espíritu y motor de todo este movimiento-, pone fin al ***Allegro*** de este concierto.

I. Allegro

A, sección expositiva (cc. 1-195)

introducción (cc. 1-28) Este movimiento comienza con la introducción orquestal en la que se presenta la célula principal, que llamaremos *célula I*, y dos derivadas de ésta, que llamaremos *célula II* y *célula III*.

La *célula I*, generadora de gran parte de este movimiento, está formada por *silencio de corchea-tres corcheas repetidas-cuatro semicorcheas*, que comienzan por la nota repetida, llegan a la tercera superior con nota de paso y vuelven a esa nota inicial (cc. 1-2). A continuación, deriva en la *célula II* –c. 3- formada por semicorcheas continuas que ocupan todo el compás –el número dependerá de la clase de compás-. Y estas dos células estarán intercaladas por la *célula III* –c. 4-, convirtiéndose también en elemento característico de este movimiento: *dos semicorcheas-corchea*, en la que primera y última son iguales, y generalmente, la última ligada. Estas células se presentan en flautas, oboes y violines, acompañados por clarinetes, trompas y resto de cuerdas con acordes picados y acentuados, habitualmente, a ritmo de negra.

The image shows a musical score for the introduction of 'I. Allegro'. The score is written for a full orchestra and includes a solo guitar. The instruments listed on the left are: FLAUTAS (Flutes I and II), OBOE (Oboe I), OBOE II y CORNO I (Oboe II and Horn I), CLARINETE (sib) (Clarinet in B-flat), CLARINETE II y BAJO (Clarinet II and Bassoon), FAGOTES I-II (Bassoons I and II), TROMPAS (en fa) (Trumpets in F), TROMPETA (en do) (Trumpet in C), ARPA (Harp), GUITARRA SOLISTA (Solo Guitar), VIOLINES (Violins I and II), VIOLAS (Violas), VIOLONCELLOS (Violoncellos), and CONTRABAJOS (Double Basses). The tempo is marked 'Allegro deciso'. The score is in 4/4 time. The first four measures are marked with '1', '3', '2', and '3' above them, indicating the measures where the main motifs are introduced. The score shows the first four measures of the introduction, with the guitar entering in measure 14.

En el c. 14 hace su entrada la guitarra con una escala descendente e iniciando el juego de estos motivos para más tarde, comenzar con el tema *a*. En este comienzo, dialogan la guitarra y el violín I con la célula principal o algunas variaciones. Estas variaciones son únicamente alargar las semicorcheas, que pasan de ser cuatro a diez o incluso dieciséis. De esta forma, en el c. 23 la guitarra alarga la *célula II*

y las semicorcheas alargadas son repetidas en el c. 25 por los vientos. En esta introducción, mientras los motivos aparecen a modo de conversación por los diferentes instrumentos de la plantilla orquestal, el resto de la orquesta participa con un acompañamiento vertical de negras o corcheas, muchas veces notas repetidas. Esta introducción funciona a modo de obertura donde, las células o motivos presentados, serán utilizados y desarrollados a lo largo de todo el movimiento. El carácter es rítmico, brillante y alegre. El movimiento comienza en MiM, tonalidad en la que continúa en todo este primer fragmento, jugando con su dominante.

zona temática de a (cc. 29-97) En el c. 29 comienza la primera sección temática donde los elementos anteriores van a ser desarrollados y elaborados. La *célula I*, desarrollada y ampliada y con forma más cantáble, comienza, en el c. 29, con el protagonismo de la guitarra. Antes de comenzar el tema, los violines I lo preparan con acompañamientos de corcheas repetidas (cc. 27-28). La guitarra comienza dándole a este tema un carácter más lírico y pausado que en la introducción. La célula se amplía a dos compases con forma de progresión descendente –comienza en Si y desemboca en Do2-. Esta presentación, por parte de la guitarra, abarca desde el c. 29 hasta el c. 37. Aquí la orquesta no tiene participación, la guitarra es solista. Como la guitarra se ha quedado sola, la escritura es más densa, formada por acordes, utilizando tres notas simultáneas.

29

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. B.
Fg.
Tpt. I
Tpt. II
Ar.
Gall.
Ma un poco libero
a tempo

30

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. B.
Fg.
Tpt. I
Tpt. II
Ar.
Gall.
Ma un poco libero
a tempo

[illegible]

Esta subsección comienza en MiM, tonalidad de la introducción, pero modula a

En el c. 60 los vientos retoman el tema o célula principal –*célula I*– de forma contundente, en *forte*, con un acompañamiento de síncopas en las cuerdas. La célula que aparece es la inicial, de *cuatro semicorcheas*. En el c. 64 se presenta en los violines I, flautas II y oboes, mientras que en flautas I, clarinetes, fagotes, trompas y violines II, aparece una *célula secundaria* que toma protagonismo: *tres corcheas descendentes por grados conjuntos que reposan en una negra con puntillo*, y que en clarinetes y fagotes comienza en otra parte del compás para realizar contrapunto. Esta célula deriva claramente del tema, todo es una variación de lo mismo.

A partir del c. 68 comienza de nuevo una parte de preguntas y respuestas por medio de la *célula II* que, como es habitual, está desarrollada y más elaborada. En este compás surge en oboes, y por los cambios de compás que aparecen, las semicorcheas descendentes añadidas son diez. Le sigue el clarinete II con doce semicorcheas –c. 70–, la trompeta con la *célula I* repetida dos veces –c. 72–, al igual que el violín I –c. 75–, para desembocar en los violines I –c. 78– y la guitarra en el c. 79, donde vuelve a exponer la *célula I* con su carácter temático. A partir de aquí, y hasta el c. 111, el resto de la orquesta está en silencio. Los violines I y la guitarra son los protagonistas. Hasta este momento, en el acompañamiento ocurriría lo mismo que anteriormente: las cuerdas con las corcheas repetidas y luego, en parte de los vientos, acordes de corchea a ritmo de negra o negra con puntillo.

En este fragmento, aunque los centros tonales están definidos, no lo están tanto las tonalidades en sí. El c. 60 comienza en Lab, jugando con bajadas cromáticas en la flauta I y en el bajo para modular a Si –c. 72–, que actúa como dominante de MiM; y es MiM la tonalidad a la que llega en el c. 78 y que perdura hasta el puente o zona de transición.

Como decíamos anteriormente, en el c.78 comienza una zona en la toda la orquesta que está en silencio excepto la guitarra y los violines I. Ambos interpretan la *célula temática I* e incursiones de la *célula temática II* (cc. 83-85) en forma contrapuntística. En el c. 93, la guitarra ejecuta unos compases cadenciales, primero con una variación de la *célula I* y luego, con la modificación de la *célula II* (cc. 96-97) alargando así el *tempo*. Armónicamente el fragmento continúa en MiM.

punte (cc. 98-118) En el c. 98 comienza un puente con la función de dirigirnos a la *zona temática de b*. Este puente no es muy extenso pero podría dividirse en dos pequeñas partes: la primera hasta el c. 110, donde guitarra y violines I realizan acordes, acordes arpegiados y notas dobles a ritmo de corchea –el resto de la orquesta está en silencio-;

y la segunda, del c.111 al 118. Aquí intenta evocarnos la idea de una misma *célula* que aparece en distintas voces sobre un acompañamiento de las cuerdas con notas repetidas -aunque esta vez en síncope, como en el c. 60-. Aquí el motivo es una variación de la *célula II*; se omite la cabeza de la célula quedando sólo las semicorcheas. Aparece en flautas I –c. 111-, guitarra –c. 112- y fagot –c. 114-, siguiéndoles unos compases cadenciales en los que participan clarinetes y trompas (cc. 116-117). Esta zona, aunque forma parte del puente, es casi como una introducción a la *zona temática de b*, mientras que los compases anteriores eran para cadenciar la *zona temática de a*, aunque todo tenga la función de unir ambos temas. Este puente tiene dos tonos superpuestos: Mi Frigio en la guitarra y Sol Mixolidio en los violines, modulando los dos hacia Sol en el

final –c. 109-, de modo que Sol actúe como dominante de Do –c. 112-, tono en el que termina este puente bajando cromáticamente hasta LabM –c. 118-.

zona temática de b (cc. 118-163) Este tema contrasta con el anterior por presentarse más cantáble y no ser contrapuntístico; aquí la guitarra es protagonista. Hay que señalar que en este tema encontramos varias particularidades que lo hacen singular. Lo más significativo es que tiene unas connotaciones de puente, transición o desarrollo, ya que se presenta a modo de progresiones y se configura por medio de escalas ascendentes y descendentes. El tema comienza con dos compases de corcheas y dos de semicorcheas en escalas ascendentes y descendentes –podemos intuir una versión de la *célula temática II*, aunque muy modificada-;

en el c. 122 arranca con una variación de las corcheas iniciales; cada dos corcheas, la segunda se convierte en dos semicorcheas –modificación de la *célula III*-, pero vuelve a aparecer el tema principal en los cc.126 y 130. Hasta aquí el acompañamiento es sencillo, las cuerdas continúan con notas repetidas, pero esta vez con distintos elementos rítmicos: negras, una célula que tendrá protagonismo: *negra-negra-dos corcheas* (dentro de subdivisión ternaria). A continuación, surge una variación de esta célula –c.122- que será la más utilizada en esta parte: la segunda negra de la célula anterior ahora se divide en *corchea con puntillo-semicorcha*, célula con la que flautas –c. 130- y después con oboes –c. 134- apoyan a las cuerdas –variación *célula III*-. Mientras, sobre el tema de la guitarra y estos elementos de las cuerdas, aparecen breves apariciones de otros instrumentos para dar un toque de color. La guitarra ejecuta algunas variaciones de la *célula temática b* en los cc. 136 y siguientes hasta retomarla en el c. 142 y c. 146, para terminar cadenciando con la célula: *corchea con puntillo-tres*

semicorcheas, c. 151, -siempre sobre dos notas-. Hasta aquí el acompañamiento sigue en la línea anterior, cuerdas con notas repetidas y breves apariciones de otros instrumentos. Como ya habíamos comentado, los compases cadenciales se caracterizan por la célula antes descrita sobre un acompañamiento de notas tenidas en cuerdas, luego vientos, y finalmente parte de las cuerdas y parte de los vientos. Armónicamente la *zona temática de b* comienza en LabM, y los bajos -aunque no el resto de la orquesta, que a veces no termina de modular- realizan un círculo de quintas: Reb - c. 124-, Solb -c. 128-, Dob -c. 134-, Fab -c. 140-. En el c. 144 estamos en LaM y en el c. 150 en Mib Dórico, ya que el Do es becuadro. Los compases cadenciales juegan con SolM y m (cc. 158-160), es decir, con el Fa# y el Sib pero actuando como dominante de Dom, tono con el que comienza la *zona temática de c*.

zona temática de c (cc. 162-195) En el c. 162 comienza el *tema c*. Es el tema que representa el carácter más lírico de este movimiento, aunque es de extensión breve en relación con lo anterior. La guitarra, en distintas voces, ejecuta un elemento formado por seis corcheas, ascendentes y descendentes y, principalmente, por grados conjuntos sobre acordes que ella misma realiza (podemos ver también una interpretación-variación de la *célula II*). Las cuerdas ejecutan, durante todo este desarrollo, un colchón armónico formado por notas tenidas, mientras que por encima hay varias apariciones de instrumentos con la *célula I*. Primero fagot -c. 163-, luego clarinete -c. 165-

The image shows a musical score for measures 162 to 165. The score is written for a full orchestra and guitar. The instruments listed on the left are: Fl. I, Fl. II, Ob., Cl. (Clarinet), Cl. B. (Bassoon), Fg. (Fagot), Trp. (Trumpet), Trbn. (Trombone), Ac. (Acoustic Guitar), and a group of strings (Vl. I, Vl. II, Vla., Vc., Cb.). The score includes tempo markings such as 'Poco meno mosso' and 'rit.' (ritardando). The measures are numbered 162, 163, 164, and 165. The guitar part is prominent, showing a melodic line with sixteenth notes and rests. The strings provide a harmonic support with sustained notes. The woodwinds and brass have various melodic and harmonic contributions throughout the measures.

y flauta I -c.169-. Estos últimos también ejecutan un contrapunto en el c. 172 al tema de la guitarra. De nuevo, el tema inicial reaparece en clarinetes y flautas (cc. 172-173), siempre sobre el tema cantado de la guitarra y las notas tenidas de las cuerdas. Sobre esto, y a modo de cadencia, empiezan a aparecer otros elementos, como negras y corcheas que carecen de protagonismo y que, como ya ocurrió antes, pretenden crear un

juego de colores tímbricos para cadenciar. Esta *zona temática de c* finaliza en el c. 195 con un *allargando* de la guitarra. Como ya decíamos, comienza en Dom. Es una zona muy inestable tonalmente. Como ya pasaba en la *zona temática de a*, los bajos realizan una bajada cromática partiendo de Do, y a continuación, en una zona más inestable, rondan el Sol –a partir del c. 181-, ya que el tema finaliza realizando una cadencia muy tradicional: Re-Sol (cc. 193-194-195) para desembocar en A' o *sección reexpositiva*, en Do.

A', sección reexpositiva + coda (cc. 196-353 + 354-372)

La *reexposición*, o segunda gran sección de este movimiento, no es literal –por eso la denominamos A'– pero podemos encontrar parte de los elementos expuestos en A o primera gran sección. A' comienza en el c. 196 y la primera novedad es que los elementos de la *introducción* y los de la *zona temática de a* están alterados en su ordenación –como ya comentamos en la explicación inicial– por lo que analizaremos estas dos zonas de forma conjunta.

introducción + zona temática de a (cc. 196-248). Esta sección da comienzo con la *célula I* de la *introducción*, sólo que esta vez se repite con más insistencia y no tan desarrollada como en la primera sección. A diferencia del comienzo que estaba en MiM, ahora nos encontramos en Dom dada la abundancia de Sib y Mib aunque haya algunos sostenidos accidentales. La *célula I*, o célula principal, aparece en las flautas, trompetas y violines I, mientras el resto de instrumentos forman acordes a ritmo de negra. Destacar un elemento que, aunque aquí solo aparezca una vez, es muy característico del compositor: *corchea con puntillo-tresillo de fusas* (nota larga, notas cortas), todo por grados conjuntos ascendentes; esta *pequeña célula* aparece en lo oboes y en los cellos.

La *célula I*, principal, va derivando hasta quedarse sólo en los violines I, en el c. 203, sobre las corcheas repetidas tan conocidas del resto de cuerdas. Tonalmente seguimos en Dom, aunque el bajo juega con las recurrentes bajadas cromáticas para volver a Do de nuevo en el c. 209. A partir del c. 210 es la guitarra quien retoma la *célula I*, pero uniéndose con las conocidas doce semicorcheas en flautas I, oboes I y fagotes, convirtiéndose así en la *célula II* y realizando, finalmente, un juego de colores con los mismos elementos anteriores.

Tras esto aparece el tema completo -con las doce semicorcheas- en los violines I -c. 214-, guitarra -c. 216- y flautas I -c. 218- y vuelve a repartirse entre guitarra y clarinetes la primera vez -c. 220- y guitarra y oboes y flauta II - c. 222-. El acompañamiento ha sido, básicamente, corcheas repetidas o síncopas. Los siguientes compases son, principalmente, de unión predominando las semicorcheas con saltos de tercera descendentes en los vientos y las corcheas o negras en las cuerdas, todo esto para caer de nuevo en la *célula I* -c. 222- que retoma la guitarra, aunque esta vez más desarrollada y utilizando más densidad, como ocurría en los cc. 79 y ss. justo antes del primer puente. Está preparando la entrada para la *célula I*, pero elaborada y definida, que aparecía en la *zona temática de a* -c. 29-. Ahora surge, definitivamente, en el c. 236. La diferencia es que aquí hay un acompañamiento ligero de acordes en las cuerdas, primero con notas cortas -c. 229- y luego con notas largas -c. 236-. Clarinetes, fagotes y flautín ejecutan una breve aparición con semicorcheas en el c. 235 recordando la *célula II*. Otra diferencia es lo tonal: la *célula temática de a de la exposición* -A- estaba en Mi y ahora, la *célula temática de a de la reexposición* -A'- está en La.

Como decíamos anteriormente, A´ comienza en Dom y con una bajada cromática en el bajo nos lleva a una zona algo inestable para caer de nuevo en MiM en el c. 225; tras esto un juego de quintas en el bajo -Re, Sol, Do, Fa- nos lleva al centro tonal de La en el c. 236. A partir de este compás hay una zona cadencial en la que son protagonistas las semicorcheas.

En el c. 249 comienza el *punte* (cc. 249-266) que nos dirigirá a la *zona temática de b2 –célula temática derivada de b-*. Aquí aparece una célula que se repite -dos semicorcheas-corchea ligada- seguida de semicorcheas. Esta célula, que acabamos de describir, pertenece a la *introducción*, es la que hemos denominado *célula III* -véase el c. 4-. Aparece combinada con la *célula II* y variaciones de ésta (cc. 250, 252, 254...).

Este puente, como los otros, tiene escaso acompañamiento, sólo unas síncopas en las cuerdas y luego unas notas tenidas en algunos vientos. Comienza en Dom y juega con saltos de quinta que no dejan constancia de ningún tono en concreto.

La *zona temática de b2* (cc. 267-312) comienza con una célula temática derivada de la zona temática de *b* (cc. 118-161), aunque sin semicorcheas y con síncopas. Como al principio del movimiento, el tema lo introduce la orquesta -c. 267- para dar paso al tema en la guitarra, c. 272. Esta *célula temática de b2* aparece en flautas, oboe I y trompetas. Mientras, cuerdas y oboe II acompañan con la célula rítmica de aparición recurrente a lo largo del concierto: *corchea-dos semicorcheas* (pero esta vez las dos primeras van ligadas), célula que es una inversión de la célula del puente y es la célula con la que acompañan las cuerdas en la *zona temática de b*, A, -c. 122 y ss.-, célula cuyo origen es la *introducción* -c. 4- y hemos denominado *célula III*.

En el c. 272 la guitarra da comienzo al *tema b2* y luego flauta I, oboe II y fagotes en el c. 275. En el c. 276 vuelve a aparecer en la guitarra, en el c. 277 en el clarinete y en el siguiente en la flauta I de nuevo. También hay apuntes de una variación de la *célula II* en los clarinetes y las flautas (cc. 277-278). Las cuerdas alternan, en su acompañamiento, la *célula corchea ligada-semicorchea-corchea –célula III-*, con redondas con puntillo –nota larga-. Esta sección comienza en Mi Lidio y pasa por DoM hacia el c. 271.

En el c. 281 la guitarra retoma el tema, esta vez con gran protagonismo y con un carácter más lírico. Lo desarrolla hasta el c. 312 con acompañamientos de los vientos en tresillos y dosillos al comienzo, para continuar con acompañamiento de las cuerdas con notas a contratiempo o notas tenidas. Tonalmente comienza en Si Lidio –c. 281- pasando por Sib Eolio –c. 295- y LabM en el c. 301.

Los siguientes compases son un *pequeño puente* (cc. 313-319) de la orquesta, muy rítmicos, que recuerdan al acompañamiento de la introducción del movimiento. Juega con negras y corcheas, acentuadas a la vez, en gran parte de la orquesta. Estos compases se encuentran en FaM y nos dirigen al c. 320 donde comienza la *zona temática de c*.

La *zona temática de c* (cc. 320-353), que en la *sección A* se iniciaba en la guitarra en el tono de Dom, aquí se presenta en los violines en el tono inicial de este concierto – MiM-. La *célula I* de la *introducción* acompaña a este *tema c* primero por parte de flautas, oboes y clarinetes –c. 323-

y, luego, una modificación en las trompetas -c. 325-, trompas -c. 327-, violines I -cc. 329, 333-, fagotes -c. 331- y trompetas -c. 334-. Mientras, el *tema de c*, o modificaciones de éste, pasa por distintos instrumentos –flautas, c. 328, clarinetes, 330, flautas, 332, guitarra, 337, 346, etc.-. El resto de orquesta acompaña con notas tenidas o con negras más rítmicas. Estos últimos compases deshacen la tensión rítmica acumulada, hasta llegar a la *coda*.

La coda (cc. 354-372) comienza con contundencia, con la energía y brillantez del principio del movimiento. La totalidad de la orquesta nos anuncia el final. Flautas, trompetas y violines I, realizan la *célula I* de la introducción, generadora e impulsora del espíritu de este movimiento. Mientras, el resto de la orquesta acompaña con acordes a ritmo de negra, hasta llegar al c. 360 donde esta célula se desintegra para dar paso a repeticiones de dos células: *grupos de semicorcheas –célula II*, c. 360 y ss- y *dos semicorcheas-corchea ligada (célula III*, cc. 361, 362, 364 y ss). Estos dos elementos se repiten constantemente, mientras continúan apareciendo los acordes rítmicos en el resto de la orquesta. A continuación, la guitarra cadencia con una escala descendente (cc. 369-371) para dar paso a la conclusión final, como utilizó para comenzar su intervención en este movimiento (cc. 14-16). La orquesta finaliza con la célula que acabamos de describir: *dos semicorcheas-corcheas ligadas (célula III*, c. 372).

Tonalmente la *coda* comienza en MiM, tonalidad que mantiene hasta el final del movimiento finalizando como comenzó.

II- Liberamente

Su estructura puede plantearse de la forma siguiente:

introducción (cc. 1-28)

A, gran sección temática, (cc. 29-149)

cadencia final, (cc. 150-165)

Este segundo movimiento comienza con una introducción que abarca hasta el c. 28. En el siguiente compás se inicia la primera gran sección temática, A, que contiene varias zonas temáticas principales y secundarias y de unión o de puente. En el c. 150 da comienzo la *coda*, formada por una cadencia de la guitarra con la que finaliza el movimiento

La *introducción* (cc. 1-28) se trata de una sección con carácter libre, intimista y lírico, en la que guitarra y cuerdas conversan. El diálogo, a modo de cadencia, lo inicia la guitarra: es un lamento a modo de pregunta donde la libertad es la protagonista –no hay líneas divisorias-. A continuación, las cuerdas responden en ese mismo ambiente de

profundidad y severidad pero trayendo la ordenación métrica representada por las líneas divisorias de los compases; el diálogo se sucede en continuidad.

Esta introducción está formada por varias células que van tejiendo el discurso, el contenido de esta sección. La guitarra introduce dos células fundamentales que pueden estar derivadas del *primer movimiento* de este concierto. La primera vamos a denominarla *célula I* y está formada por *tres notas repetidas* –inspiración de la cabeza de la *célula I* generadora del *Allegro*- La segunda célula interpretada por la guitarra, y que denominaremos *célula II*, está formada por una *cascada de corcheas que primero ascienden para luego descender, finalizando en un pequeño ascenso* –puede estar inspirada en la *célula II* o en la *célula temática de c* del *primer movimiento*-.

The image shows a musical score for the introduction of a concerto. The score is written for a large orchestra and a solo guitar. The instruments listed on the left are: FLAUTAS (Flutes I and II), OBOE (Oboe I and Oboe II / Corneo), CLARINETE (Clarinet in Bb) and CLARINETE II y BAJO (Clarinet II and Bass Clarinet), FAGOTES (Bassoons I and II), TROMPAS (Trombones in F) and TROMPETA (Trumpet in D), ARPA (Harp), GUITARRA SOLISTA (Solo Guitar), VIOLINES (Violins I and II), VIOLAS, VIOLONCELLOS, and CONTRABAJOS (Double Basses). The score is marked 'Libramente' at the top and bottom. The time signature is 3/4. The guitar part is marked 'p espr.' and 'dejar vibrar'. The string parts are marked with '3' and '4'.

La tercera y cuarta células son presentadas por las cuerdas y consisten en *nota larga-dos fusas, o dos notas cortas*; *dos fusas, o dos notas cortas-nota larga* –habitual en García Abril- que denominaremos *célula II*; y la siguiente, *tresillo de fusas-nota larga*, que denominaremos *célula IV* –también la encontramos en el *Allegro*-.

En la primera intervención de la orquesta (cc. 3-6), son los violines I –c. 2- quienes presentan la *célula III* mientras el resto de las cuerdas ejecutan notas tenidas repitiendo la misma nota -cellos y contrabajos a ritmo de negra-. En el c. 5, los violines II realizan la *célula IV*.

En la siguiente intervención de las cuerdas (cc. 8-11) la *célula III* ya aparece en violines I –c. 1- y II –c. 2- y violas –c. 1-. Poco a poco, en estos incisos se incorpora parte de la orquesta. En el c. 13 clarinetes, fagotes y trompas se incorporan con las negras repetidas, mientras que violines I continúan con esa célula –*célula III*- contestada, brevemente, por unos tresillos de las violas. La guitarra –c. 18- continúa con su declamación incluyendo, ahora, grupos de semifusas para crear dos voces. De nuevo contesta la orquesta -c. 19- con la formación anterior pero, como ocurrió en la segunda intervención, con la *célula III* también en violines II y violas. La última aparición de la guitarra en esta conversación ya nos lleva a una cadencia, uniendo los grupos de corcheas y finalizando con unos compases en los que predomina la célula: *corchea con puntillo-semicorchea a dos voces y mordente-nota larga* (cc. 25-28); en realidad, evocando el elemento de las cuerdas, la *célula III*. Nos encontramos en Mim, aunque aparece algún Do# que pertenece a Mi Dórico; lo está superponiendo en algún momento.

A, *gran sección temática*, (cc. 29-149) Esta sección se divide a su vez en varias subsecciones.

zona temática secundaria (cc. 29-44) Es una zona muy contrapuntística donde la guitarra expone un tema introductorio o secundario. Tiene carácter de tema pero hace

intuir que el tema principal está por llegar. Este tema está compuesto de las variaciones de las *células II* y *III* expuestas en la *introducción*. En el c. 29 las flautas comienzan a presentar este tema compuesto por *dos notas cortas-nota larga*, c. 29, -*célula III*- y grupo de corcheas, c. 30, -*célula II*-. A continuación, violines I -c. 33, primera parte-; guitarra -c. 33, segunda parte- son los encargados de exponer. Estas tres veces el tema aparece en Fa#M.

The image displays a musical score for measures 30 through 33. The score is divided into three systems. The first system (measures 30-31) features woodwinds (Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet in Bb, Clarinet in A, Bassoon, and Contrabassoon) and strings (Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Tuba, Euphonium, and Tuba II). The second system (measures 32-33) includes the Arpa (Harp) and the Guitarra (Guitar). The third system (measures 34-35) shows the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The tempo is marked 'a tempo'.

Oboe I -c. 37-, clarinetes y fagotes -c. 41, primera parte-, guitarra -c. 41, segunda parte- finalizan esta exposición. Ahora, en estas presentaciones estamos en Lam, excepto la exposición del clarinete que está en Sim. Debido a los cambios de compás, las corcheas pasan a ser solo seis en los compases irregulares como 5/8 -c. 42- o 7/8 -c. 43-, pero siempre manteniendo la estructura inicial, aunque cambiando los acentos. Bajo este entramado contrapuntístico hay un acompañamiento de tresillos ascendentes en el arpa, uniéndose brevemente el clarinete bajo en el c. 37; notas tenidas en las cuerdas, y en algunos vientos -clarinetes, c. 29 y flautas, c.33-. Armónicamente, como hemos comentado anteriormente, pasa por Fa#M y Lam -c.37-, cayendo de nuevo en Mi en el c. 45, donde la guitarra expone el tema principal.

zona temática principal (cc. 45-141) En esta zona temática la guitarra comienza presentando el tema principal de este II movimiento. Mientras esta intervención tiene lugar, se abandona la idea contrapuntística para volverse a retomar tras ésta.

La guitarra ejecuta dos frases de ocho compases, con dos semifrases de cuatro -estructura clara y simétrica-. La escritura mantiene un mismo diseño: tres voces, la

superior a ritmo de negra canta la melodía, tresillos de corcheas acompañan en la intermedia, y bajos tenidos para la tercera voz. Cada semifrase comienza con nota repetida, recordando el comienzo del movimiento -que a su vez ya derivaba del primer movimiento-.

The image displays a musical score for measures 45 through 56. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in A (Cl. A.), and Bassoon (Fg.). The second system includes staves for Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpt.), Horn (Ar.), and a Grand staff for Cello (C.) and Double Bass (B.). The time signature is 3/4, and the tempo is marked 'a tempo'. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'pizz.' (pizzicato).

Las cuerdas acompañan de nuevo con notas tenidas surgiendo breves apariciones de la célula de la introducción: *dos fusas-blanca ligada a corchea con puntillo*, en violines I y violoncello (cc. 45-46, *célula III*). En los vientos sólo dan breves toques de color las flautas -c. 48, *célula II*-, trompas y trompetas -c. 53- y fagot -c. 56-. Todo este fragmento se desarrolla sobre un bajo pedal de Mi. Comienza en Mi Dórico, por el Fa# y Do#, pero pronto se intercala con Mim desapareciendo, en ocasiones, el Do# y apareciendo, en su lugar, Re#. Estas dos frases forman este *tema melódico principal* que se volverá a desarrollar.

zona de unión y desarrollo (cc. 61-87) Esta zona, aunque tiene una escritura más rítmica, continúa con el carácter melódico que define a este movimiento. Esta parte actúa para unir al tema principal. Se trata de una zona contrapuntística que se extiende hasta el c. 87 desarrollando una misma célula. Esta célula es: *semicorchea con puntillo-dos semifusas-cuatro semicorcheas* -la denominaremos *célula V*-. Tras esto pueden aparecer varias elementos: *corcheas seguidas de semicorcheas*, *semicorcheas directamente...*o, simplemente, se repite la célula varias veces. Si nos fijamos, está claramente relacionada con la *célula III* -del acompañamiento de las cuerdas- por el puntillo. Esta *célula V* aparece por primera vez en los clarinetes -c. 61-. Luego lo

continúa la guitarra -c. 63- ejecutando hasta diez repeticiones de la célula y realizando un ascenso de Sol# a Mi en todo el tramo.

The image shows a page of a musical score, measures 60 to 69. The instruments listed on the left are: Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Cl. (Clarinet), Cl. B. (Bassoon), Fg. (Fagot), Tpt. (Trumpet), Tpt. (Trumpet), Ar. (Arpa), Guit. (Guitarra), Vl. I, Vl. II, Vla. (Viola), Vc. (Cello), and Cb. (Contrabajo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'Solo', 'p e cantabile', 'Allarg.', and 'Pizz.' (Pizzicato). The tempo/mood is marked as 'Alleg.' (Allegretto). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 8/8. The score is divided into measures 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, and 69.

Oboes I y violines I lo retoman en el c. 69 con cinco repeticiones que recogen el Mi donde llegó la guitarra, y siguen ascendiendo hasta el Sol. En el c. 71 aparece una vez en la flauta seguida de corcheas y semicorcheas, como ya apuntamos antes. Del c. 73 al c. 78 se repite la idea de los cc. 63-69 de la guitarra. La diferencia es que ahora la guitarra ejecuta únicamente dos veces la célula -desde Do-, y los violines I retoman el ascenso de Sol# a Mi. Hasta aquí se escuchan claramente las voces que participan del tema sobre un acompañamiento. En general, éste consta de algunas notas tenidas y una *célula rítmica* muy característica que aparece sobre todo en las cuerdas: *semicorchea-corchea-semicorchea-dos semicorcheas*, es decir, *síncopa-dos semicorcheas*, todo ello con una misma nota repetida –c. 65 y ss, excepto en el arpa, c. 61-. Sobre esta célula también aparece un elemento repetitivo: *tresillo de semicorcheas picados, con silencio en la primera nota*, justo cuando la guitarra realiza sus repeticiones y los vientos desaparecen –cc. 65 y ss.-

En los compases 71 y 72 aparecen, en el clarinete bajo y el arpa, arpeggios ascendentes y descendentes que le dan un toque de color y en los fagotes volvemos a ver, de nuevo, la *célula III*. En el c. 75, debido a que son los violines I los que llevan la célula repetida, esta vez es la guitarra, en un intercambio de papeles, quien lleva los tresillos de semicorcheas. Toda esta zona descrita está sobre un pedal de Mi. Esto sólo varía del c. 81 al c. 88. Se pierde el pedal, pero el bajo va descendiendo del Mi2 hasta Mi1, por lo que seguimos en el mismo campo armónico. Estos últimos ocho compases, aunque en la línea contrapuntística anterior, son algo más densos. La célula, que está

más desarrollada, se presenta, a veces, en forma de estrechos e incluso, simultáneamente - c. 81: oboe I, violines I y violoncello en el primer tiempo; clarinete y violines II, en el segundo tiempo, como ya había pasado en el c. 33; en el segundo tiempo del c. 82, el oboe II-.

The image displays a musical score for measures 80, 81, and 82. The score is arranged in systems. The first system includes staves for Flutes I and II (Fl. I, Fl. II), Oboes I and II (Ob. I, Ob. II), Clarinets I and II (Cl. I, Cl. II), Bassoon (Fg.), and Timpani (Tpa.). The second system includes staves for Trumpets I and II (Tpt. I, Tpt. II), Horns (Ar.), and Cymbals (Cym.). The third system includes staves for Violins I and II (Vi. I, Vi. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The notation shows various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. Measure 80 is marked with a box containing the number 80. Measure 81 is marked with a box containing the number 81. Measure 82 is marked with a box containing the number 82. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Gran parte de la orquesta acompaña a ritmo de corcheas, mientras los instrumentos nombrados desarrollan esta *célula V* con el efecto final de un elemento que se escucha repetidamente (cc 86-87) y con carácter cadencial: *semicorchea-dos fusas* -tres veces-. De esta forma finaliza esta zona tan contrapuntística escrita sobre Mi que a veces es menor, otras Mayor, otras Dórico y otras, por sus cromatismos, no se deja ver pero el bajo señala con rotundidad que es ése su centro tonal.

zona temática principal II (cc. 88-95) En esta zona se vuelve a escuchar el tema principal presentado anteriormente por la guitarra (cc. 45- 61). La diferencia, con respecto de la exposición anterior, es que ahora la guitarra interpreta de forma solista sin ningún acompañamiento orquestal.

También hay que señalar que la sección anterior, rítmica y contrapuntística, se ha utilizado no sólo como contraste sino como unión entre dos zonas donde el tema principal está presente. Esta vez el tema está disminuido. Lo que antes eran negras ahora son corcheas, por lo que la frase, que antes tenía una extensión de ocho compases, ahora tiene cuatro. La estructura, no obstante, es exactamente la misma: dos frases iguales con sus respectivas semifrases. Aunque esta vez la segunda voz de la guitarra es diferente, ya no son tresillos como antes sino *acordes con puntillo unidos a mordentes e intercalados con grupos de semicorcheas*. Ahora estamos en MiM.

zona de unión o puente (cc. 96-120) Como unión, hasta la siguiente vez que la orquesta retoma el tema principal, el compositor desarrolla un nuevo elemento que abarca dos compases. Se trata de cinco corcheas precedidas por silencio y seguidas, en el siguiente compás, por *cuatro corcheas y negra* –motivo derivado de la *célula II*–.

Este elemento lo repite varias veces en la guitarra a partir del c. 96, y luego lo desarrolla con distintos movimientos de corcheas e incluso de semicorcheas hasta el c. 120. El acompañamiento, mientras la guitarra expone este nuevo elemento, es de síncopas con notas repetidas en flautas, cellos y contrabajos, mientras que el resto de cuerdas acompañan con notas tenidas (cc. 104-107) que pasan a ser una célula repetida (cc. 108-ss): *dos corcheas-negra con puntillo* –elemento derivado de la *célula III*–. Es necesario señalar que desde el c. 104 al c. 118 las cuerdas están en *divisis* teniendo un resultado sonoro de mayor amplitud tímbrica, de mayor riqueza de color. Hasta aquí pasa por Mi Frigio, ya que el Fa es becuadro -c. 96-; Mim, por el Fa#; -c. 105-; y La Dórico, ya que se mantiene el Fa# -c. 108-.

zona temática principal III (cc. 121-128) En el c. 120 comienza el desarrollo orquestal del tema principal presentado en dos ocasiones por la guitarra. Se presenta también disminuído, es decir, de igual forma que en la *zona temática II*. Esta vez estamos en LaM. Cantan el tema las flautas, los oboes y los violines I mientras el resto de orquesta acompaña con notas tenidas, el arpa con acordes arpegiados, y fagotes y trompas con el mordente que aparecía anteriormente en la guitarra.

zona de unión + codetta (cc. 129-149) Del c. 129 al c. 131 se configuran tres compases de unión en los que aparece la célula rítmica del c. 63 y ss –*célula V*–. A

continuación –c. 132- aparece en la flauta I el tema inicial que surgía por primera vez en este mismo instrumento en el c. 29 –*zona temática secundaria*- y luego desarrollaba la guitarra y la orquesta.

The image displays a page of a musical score, specifically measures 130 through 132. The score is written for a large ensemble, including Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, Bassoon, Trumpets, Trombones, Percussion, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The notation is complex, featuring various musical symbols, dynamics (e.g., *pp*, *ppp*, *f*, *castr.*), and articulations. The measures are numbered 130, 131, and 132 at the top of the page. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 3/4.

Sobre las notas tenidas de las cuerdas varía este tema para poder cadenciar y llegar así al *liberamente* de la guitarra -anacrusa c. 144-, que funciona como *codetta*, antes de llegar a la cadencia final de la guitarra. Esta zona comienza en LaM –c. 129- y da paso a Lam –c. 132-

Esta *codetta* (cc. 143-149) es un recuerdo de la *introducción*. Comienza con el mismo diseño: *las corcheas repetidas que dan paso a dibujos ascendentes y descendentes de otras corcheas*. El comienzo está acompañado únicamente por un La tenido en cellos y contrabajos. Hacia el c. 145, la guitarra comienza a ejecutar semicorcheas mientras la voz inferior va realizando la cabeza del tema. Estos compases están acompañados por negras repetidas en clarinetes, cellos y contrabajos, y por notas tenidas con algunos mordentes en violines y violas. Esta pequeña *codetta* está en Mi Frigio (cc. 143-144) y Mim (cc. 145-149).

cadencia final (cc. 150-165)

En el c. 150 comienza la cadencia de la guitarra –de igual espíritu que la introducción-, que aunque carece de compás podría dividirse en dos frases con sus respectivas semifrases. Esta vez las semifrases vienen separadas por calderones ya que cada una de ellas tiene una escritura muy similar; escrita en grupos de tres y seis

corcheas. Las primeras tres corcheas son un floreio de una sola nota, en realidad está intrínseco el comienzo de este movimiento y del anterior, la nota repetida.

The image shows a page of a musical score, measures 150 through 155. The staves are arranged in a system. Measures 150-155 show various musical notations including rests, notes, and a 'LIBERAMENTE' section for the guitar. The score includes staves for Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, Bassoon, Trumpets I and II, Horns, Guitar, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

En la segunda frase se combinan los grupos de cuatro notas, ya sean corcheas o semicorcheas, seguidas por fusas o semicorcheas ascendentes y descendentes en la primera semifrase y corcheas descendentes en la segunda. Todo esto está acompañado por un acorde tenido en las cuerdas. Destacar breves elementos que aparecen en los calderones por las flautas: *tresillos*, *cinquillos* e incluso *seisillos de fusas seguidos de nota larga*, que sólo aparecen una vez –variación de la *célula IV*-. Finalizadas estas dos “frases”, o cuatro “semifrases”, vuelven a aparecer los *tresillos* de fusas, ahora en clarinete y fagot, de forma casi aleatoria. La guitarra continúa con declamación libre, predominada por corcheas hasta llegar al c. 155, donde el ordenamiento de compases vuelve a estar presente. Finalmente –c. 155 y ss-, la guitarra ejecuta varios acordes arpegiados que concluyen con un arpeggio ascendente de *tresillos* –c. 164-. Sobre esto, en el c. 155, la flauta I retoma el tema del c. 33 acompañada de acordes a ritmo de blanca con puntillo en las cuerdas, que terminará siendo un único acorde ligado hasta el final.

Todo ello, de nuevo, sobre un pedal de Mi aunque pasando por distintos modos: la cadencia comienza en un Mi Mixolidio -por la ausencia del Re#-, pasando a Mi frigio -ya que desaparecen las alteraciones-, Mim, cuando aparece el Fa#, de nuevo Mi Frigio, y Mim para finalizar.

III- Allegro

Su estructura puede plantearse de la forma siguiente:

- introducción (cc. 1-16)
- A, sección expositiva, (cc. 17-73)
- B, sección de desarrollo, (cc. 74-136)
- punteo, (cc. 136-149)
- A', sección reexpositiva, (cc. 150-224)
- cadencia, (cc. 225-345)
- coda, (cc. 346-405)

Este tercer movimiento tiene forma sonata aunque no de la manera tradicional que conocemos. Comienza con una *introducción* que llega hasta el c. 16, le sigue la *exposición* con un único tema *a* desarrollado que abarca del c. 17 al c. 73, un *desarrollo* que contiene dos temas, el primero, *b* del c. 74 al c. 95 y el segundo *c*, del c. 96 al c. 136, donde comienza un *punteo* que llega hasta el c. 149. En el c. 150 comienza la *reexposición* aunque no literal, que abarca hasta el c. 224. Y, finalmente, el movimiento concluye con la *cadencia* de la guitarra (cc.225-345) y la *coda* que se inicia en el c. 346.

introducción (cc. 1-16) Son dieciséis compases en los que la guitarra tiene el papel protagonista. Con marcados acentos deja constancia del 3/8 otorgándole carácter rítmico

3
8
Allegro

I
II

FLAUTAS

OBOE I

OBOE II Y CORNEO

CLARINETE I

CLARINETE II Y CLARINETE BAJO

CL B

I
II

FAGOTES

I
II

3
8

TROMPAS

TROMPETA

ARPA

Allegro

GUITARRA (Solo)

3
8

I
II

VIOLINES

VIOLAS

VIOLONCHelos

CONTRABAJOS

Aquí el centro tonal es Mi —es un centro muy recurrente en todo el concierto—. Comienza en Mim, ya que la única alteración es Fa#, pero pronto se superpone el MiM, hacia el c. 8, para finalizar en esta tonalidad aunque hacia el final del solo de la guitarra abundan también alteraciones de bemoles, es decir, realiza un pequeño guiño a MibM.

331

semicorcheas (dos igual que las anteriores y las otras cuatro descenden por grados conjuntos). La figura de caída en el siguiente compás varía: *semicorcheas o negra* – guitarra-. Esta *célula*, que presenta la *introducción*, será la *cabeza del tema a* que presentará la guitarra posteriormente, y podemos decir que es una variación de la fusión de la *célula I y II* del primer movimiento. Esta *introducción del tema a* está acompañada por toda la orquesta formando acordes que juegan con los acentos creando ritmos a contratiempo. Únicamente las violas, en el c. 21, dejan ese acompañamiento para retomar el motivo de los violines. En esta introducción seguimos en MiM, que en realidad funciona de dominante de la tonalidad del tema.

The image displays a musical score for measures 20 through 23. The score is written for a full orchestra and guitar. The instruments shown include Flutes I and II (Fl.), Oboes I and II (Ob.), Clarinets I and II (Cl.), Bassoon (Cb.), Trumpets I and II (Tpt.), Trombones I and II (Tbn.), Tuba (Tuba), Snare Drum (Perc.), Cymbals (Cym.), and Guitar (Guit.). The score is in 3/8 time. Measures 20 and 21 show the orchestra playing chords with accents. Measure 22 shows the guitar entering with a melodic line. Measure 23 shows the guitar continuing its melodic line, with the orchestra providing accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, accents, and dynamic markings like 'poco allarg.'.

Pero el *tema a*, ya elaborado y desarrollado, lo presenta la guitarra en el c. 23. El tema se expone a lo largo de dieciséis compases –dos frases de ocho-, donde se combinan las *células temáticas* ya comentadas, con otras a modo de acompañamiento o de relleno melódico –*son arpeggios ascendentes y descendentes* que servirán de desarrollo del mismo-. Señalar que el tema está derivado, de nuevo, de los temas del primer y segundo movimiento por las notas repetidas –en el *primer movimiento son tres corcheas*, en el *segundo dos* y, ahora, en el *tercero cuatro semicorcheas*-. La guitarra, al comienzo del tema, sólo es acompañada por los violines con un Mi tenido.

Del c. 39 al 69 vemos un desarrollo del *tema* –el tema, propiamente dicho, no vuelve a aparecer-. La guitarra pierde protagonismo y desarrolla esos arpeggios, comentados anteriormente, en un diálogo contrapuntístico con el resto de instrumentos. Como decíamos, aunque el tema no vuelve a aparecer, sí mantiene el diseño de cuatro semicorcheas tras un silencio seguidas de otras seis que desembocan en el siguiente compás –una variación de la *célula*-. Con distintas variaciones ascendentes, descendentes o con saltos, lo comentado aparece en: clarinetes –c. 39-, flauta I (cc. 45, 49 y 53), guitarra –c. 47- y flauta I y II –c. 59-. A partir del c. 64 flauta I, oboe II y fagot comienzan con esta cabeza del tema modificada alargando las semicorcheas. Se unen también flautino y clarinetes a modo de cadencia para finalizar esta sección. Mientras

todas estas entradas se suceden, la guitarra desarrolla esos arpeggios ascendentes y descendentes y la orquesta, en principio cuerdas y algún viento -que va cambiando para jugar con el color-, ejecuta notas tenidas o a contratiempo. Los vientos también ayudan siguiendo con las semicorcheas -primero clarinetes y luego oboes-.

Tonalmente la introducción del tema continúa en MiM, tonalidad de la introducción del movimiento, el *tema a* una vez presentado por la guitarra comienza en La Mixolidio, ya que sólo aparecen por norma Fa# y Do#. Esto se mantiene hasta el c. 47 donde vuelve a Mi, en este caso Dórico, pues mantiene el Fa# y el Do#. La zona más contrapuntística es más inestable, ya que no tiene un centro tonal claro, pero la única alteración que se le añade es el Sol#. Hacia el c. 64 nos encontramos de nuevo en Mi Dórico añadiéndole después, y nuevamente, el Sol# finalizando de esta forma en MiM.

compases de unión (cc. 70-73) se presentan unos compases de unión, que relajan la tensión acumulada hasta el momento, con notas muy rítmicas en las que predominan la célula anterior de *cuatro semicorcheas repetidas* y la célula *dos semicorcheas-dos corcheas*, siempre en notas repetidas -característica principal del concierto-. En estos compases seguimos en MiM que, de nuevo, actúa como dominante.

B, sección de desarrollo, (cc. 74-136) En el c. 74 comienza el *desarrollo* con la presentación del *tema b*, de carácter más lírico que el anterior. Lo presentan los violines I. Aquí, a diferencia de la sección expositiva, no presentan sólo la célula o cabeza del tema, sino la frase al completo –ocho compases-.

The image displays a musical score for measures 74 through 83. The score is written for a full orchestra and includes parts for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Contrabajo (Cb.), Flauta (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinete (Cl.), Fagote (Fa.), Trompa (Tpa.), Trombón (Tbn.), Arpa (Ar.), and Guitarra (Guit.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The score is divided into two systems. The first system covers measures 74 to 79, and the second system covers measures 80 to 83. In measure 74, Violin I introduces a new melodic line, which is then taken up by other instruments. The guitar part is also visible, playing arpeggiated figures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A continuación lo expone la guitarra en el c. 83. Este tema, que gira alrededor del Do#, juega con los acentos y la notas a contratiempo que, junto con el acompañamiento sincopado, picado y con acentos de las cuerdas y algunos vientos, otorga un logrado contraste, algo lírico e íntimo, pero a su vez con mucho juego rítmico. En la guitarra el

tema aparece dos veces seguidas tras una escala ascendente de semicorcheas -elemento utilizado varias veces, con anterioridad, para iniciar el tema-. Éste está acompañado por las síncopas anteriores de las cuerdas. Una vez presentado el tema, la guitarra continúa con un juego de semicorcheas, ahora acompañada por los vientos con semicorcheas en el primer tercio de cada parte, ya que nos encontramos en un 3/8 –c. 87-.

The image displays a musical score for measures 85, 86, and 87. The score is arranged in systems. The first system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Fg.), Trumpet I (Tpa. I), Trumpet II (Tpa. II), and Trombone (Tbn.). The second system includes staves for Alto Saxophone (A.S.), Guitar (Guit.), and a section of strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The score features a 3/8 time signature. Measures 85 and 86 are marked with a '5' and an '8' above the staff, indicating a specific rhythmic pattern. Measure 87 is marked with a '3' and an '8' above the staff. The guitar part is prominent, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds and strings provide accompaniment with similar rhythmic patterns.

Tonalmente tras el MiM desembocamos en La, que a su vez es Mayor y Mixolidio ya que se juega con la aparición o no aparición del Sol#. Los últimos compases de la guitarra -hacia el c. 87- comienzan a modular a Do# para que actúe como dominante de Fa# Dórico, modo en el que se encuentra el *tema c*.

El siguiente tema, o *tema c*, comienza en el c. 96 y se desarrolla hasta el c. 136. En realidad está directamente relacionado con *a*, la estructura es la misma pero ampliada. Claramente, esto justifica que nos encontramos en el *desarrollo*. Como ocurrió anteriormente, no lo presenta la guitarra; esta vez aparece, primeramente, en la flauta I, oboe I y fagotes –frase de ocho compases-. En este comienzo acompañan las cuerdas con síncopas y acentos a contratiempo y con la célula del c. 73: *dos semicorcheas-dos corcheas -célula III* o una variación-. La guitarra acompaña con arpeggios ascendentes y descendentes sin ningún tipo de protagonismo.

Pero ya en el c. 104 aparece el tema en la guitarra –una semifrase del mismo- y comienza, como sucedió con anterioridad, una secuencia contrapuntística en la que el tema o variaciones de él -normalmente con la misma estructura rítmica y distinto diseño melódico- pasan de un instrumento a otro. Comienza en el c. 104 la guitarra, en el c. 107 el clarinete -que sólo ejecuta la cabeza del tema- y lo finaliza la flauta I.

En el c. 111 los violines ejecutan una variación melódica, al igual que oboe I y fagotes en el c. 116. La guitarra de nuevo lo retoma modificado y con dos voces, en las que la voz inferior realiza contrapunto -c.120- contestándole oboe II y clarinete en el c. 125. Mientras la guitarra ha ido desarrollando una serie de semicorcheas, casi todas por grados conjuntos, hasta desembocar en una nueva repetición del tema en el c. 129 -esta vez una tercera ascendida con respecto al c.120, pero con un diferente contrapunto-. En el c. 133 retoma las semicorcheas, ahora con carácter cadencial, ya que la acumulación de tensión es evidente. En este momento las semicorcheas por grados conjuntos son descendentes primero y ascendentes después, abreviando la figuración para realizar un *accelerando* escrito en el último tresillo de semicorcheas para así desembocar en el *punte* que nos llevará a la *sección expositiva*. Como ya había ocurrido antes, a estas entradas del tema le acompañan sobretodo las cuerdas, incluida el arpa, con notas tenidas. A continuación, ejecutan una serie de arpeggios ascendentes y descendentes para volver a las notas tenidas en el c. 130. Mientras, algunos vientos realizan apariciones breves con notas a tiempo o a contratiempo dando un toque de color -efectos tímbricos-.

Tonalmente el *tema c* –c. 96- comienza en Fa# Dórico, ya que el Re aparece también sostenido, modula a LaM en el c. 104, Mi Mixolidio -Re becuadro- hacia el c. 117 y, finalmente, Dom a partir del c. 126.

punte, (cc. 136-149) En el c. 137, y hasta el c. 150, se presenta un *punte* con la función de dirigirnos al *tema a* de la *sección reexpositiva*. Este *punte* no tiene carácter temático, es una zona de respiro, donde los cortes musicales de los calderones muestran que es un *paréntesis* musical. Esta zona se caracteriza, principalmente, por el diálogo entre guitarra y el resto de la orquesta. Mientras, los vientos y el arpa ejecutan un juego rítmico con la célula: *semicorchea acentuada-corchea picada* (dos veces) -*corchea acentuada-semicorchea*; las cuerdas acompañan con nota tenidas.

En los incisos de este juego rítmico, la guitarra ejecuta una escala ascendente de *semicorcheas*. Esta pregunta-respuesta se repite tres veces aunque con algunas variaciones, sobretodo, en las escalas de la guitarra. La cuarta vez que retoma la orquesta, ese juego rítmico varía. Ahora la célula rítmica descrita anteriormente aparece en las cuerdas durante dos compases mientras los vientos realizan dos acordes cortos, a contratiempo, para luego retomar la célula rítmica durante otros dos compases. De esta forma finaliza el *punte* desembocando en el *tema a* de la *sección reexpositiva*. Este *punte* o *zona de unión* está, en su totalidad, en Sol Dórico, ya que el Sol está presente en el bajo y sólo está alterado el Sib.

A', *sección reexpositiva*, (cc. 150-224) Aunque no es literal –por esto la denominamos *A'*–, la estructura del tema, de su desarrollo, es bastante similar a la de la exposición. Queremos señalar que en las reexposiciones del primer y último movimiento de este concierto, respecto de sus exposiciones, ocurre lo mismo. Es decir, mientras las exposiciones comienzan por una definida *introducción* para luego dar comienzo a lo temático propiamente dicho, en las secciones reexpositivas, ambas

subsecciones están unidas, fusionadas. Concretamente, en esta *sección reexpositiva*, no tenemos que esperar a encontrar el tema completo y ordenado como la guitarra lo enseñaba anteriormente en la *sección expositiva* (cc. 23-38); aquí son las células temáticas que lo configuran, las que se estarán presentando y desarrollando en la interpretación de los instrumentos de la orquesta.

Esta vez la cabeza del *tema a* comienza en Sol, cuando antes había comenzado en Mi -relación de tercera-. Comienza en el c.150 en violines I y trompeta, y la repetición de la misma inmediatamente después en violines II y trompeta finalizando, otra vez, con los violines I. Después, aparece la guitarra en el c. 158.

The image shows a musical score for an orchestra and guitar. The top system includes staves for Violins I and II, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, Tuba, Arpa, and Double Bass. The bottom system includes staves for Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with measures 150, 155, and 158. A '3' is written above measure 150, and a '5' is written above measure 155. The guitar part enters at measure 158. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Todo lo descrito anteriormente, está acompañado por notas tenidas en el resto de la orquesta y repeticiones de la célula rítmica del *punte* en los fragmentos en los que no aparece la *célula o motivo*. De esta forma desembocamos en el c. 166, en donde, con un carácter muy rítmico, otorgado por el acompañamiento, se desarrolla una variación de la esta *célula*. Esta variación aparece en cuatro repeticiones en la guitarra a modo de pregunta, y a modo de respuesta en violines I. Los violines II apoyan con la misma rítmica. Esta *célula* está formada por: *cinco semicorcheas en notas repetidas precedidas por silencio-seis semicorcheas*, en formato de apoyaturas descendentes. En los dos casos, pregunta y respuesta, todo gira entorno a la nota principal Mi. El acompañamiento, en el caso de la pregunta, son semicorcheas picadas en violines y violas, y corcheas con puntillo en el caso de violoncellos y contrabajos. –Hay que resaltar los *sforzatos* en *fortísimo* en cada parte del 6/8-. En el momento que contestan los violines, c. 170, les acompañan los vientos -con repeticiones de una misma nota tenida adornadas con mordentes-, acordes arpegiados -en arpa y cellos-, y las anteriores corcheas con puntillo -en violas y contrabajos-.

A continuación, continúan dos repeticiones de otra *célula temática principal* en la guitarra (cc. 174-177), aunque con una pequeña variación en el segundo y cuarto compás: finaliza con una semicorchea en lugar de las dos habituales semicorcheas. Estos compases, que tan sólo están acompañados por los acordes de la propia guitarra y alguna nota tenida en el resto de la orquesta, sirven de final a la breve sección anterior dando paso a una nueva zona similar a la de los cc 39-69, en los que la orquesta dialoga con células derivadas de la *célula principal o cabeza temática*. Esta nueva zona abarca del c. 178, en que se da una breve introducción rítmica por parte de la guitarra, hasta el c. 209, donde comienzan los compases rítmicos de unión, similar a lo que pasó en la *sección expositiva*. Se trata de nuevo del desarrollo del tema. En esta introducción, bajo un acompañamiento de acordes en semicorcheas, la guitarra ejecuta una breve melodía repetida dos veces: Do-Do-Sib-Sib-La. De nuevo aparecen las notas repetidas tan presentes en la obra. Le acompañan el clarinete bajo con acordes de corcheas arpegiados, trompetas, fagotes y oboes con notas sueltas, y la flauta I con un juego de semicorcheas que da paso a la primera aparición de la variación de la célula.

Para una correcta descripción, indicar que hay dos tipos de células derivadas de la principal que indistintamente irán apareciendo en diferentes voces –ambas están, a su vez, derivadas de la *célula II* del primer movimiento-. A la primera la llamaremos *célula variación 1: dos semicorcheas anacrúsicas seguidas de otras doce, finalizando en distintas figuras en el siguiente compás* (semicorchea-nota larga: cc. 184, 192; cuatro semicorcheas: c. 197; diez semicorcheas: cc. 200-201, 204-205 y 208-209.). La *célula*

variación II se trata de *cuatro corcheas anacrúsicas, seguidas por otras seis que finalizan en corchea o nota larga en la primera parte del siguiente compás*. La *célula variación I* aparece en las flautas I en el c. 181, le sigue la *célula variación II* en violines I en el c. 184, clarinetes c. 186 y violines II c. 188. En el c. 189 el clarinete ejecuta ahora la *célula variación I* y en el c. 192 los fagotes la cabeza de esta misma célula; en este mismo compás los violines I retoman la *célula variación II*. En el c. 193, y en la flauta I, aparece la *célula variación I* y en el c. 197 esa misma célula en el clarinete. Por último, y a modo de conclusión, surge la *célula variación I* más extensa en el c. 201 y c. 205, en la guitarra.

En esta zona contrapuntística descrita, y respecto al acompañamiento, la guitarra vuelve a retomar ese acompañamiento anterior de acordes de *semicorcheas* y *melodía*, ahora comenzando desde Sol –c. 186-, desapareciendo las notas repetidas de esta línea melódica. Mientras, el clarinete bajo continúa con sus acordes arpegiados de *corcheas* (cc. 178-184) que retoman los fagotes en el c. 186. A partir del c. 194, la guitarra cambia el acompañamiento anterior por uno a ritmo de *corcheas*, las cuerdas acompañan con notas sueltas en distintas partes del compás y por último los fagotes, en el momento que la guitarra retoma la *célula variación I* para finalizar –c. 201-, acompañan con el elemento anterior de la guitarra, levemente variado. De esta forma, desembocamos en la parte final de esta reexposición, en la que unos compases rítmicos, a base de *semicorcheas* picadas de las cuerdas -que dan lugar a un juego también de *semicorcheas* en la guitarra-, desembocan en una pequeña *codetta* -c.219-, en la que, primero violines I y, un compás después, trompetas, nos recuerdan literalmente a la cabeza del tema

principal del movimiento, con un acompañamiento similar al del comienzo de este tercer movimiento.

Armónicamente esta reexposición comienza en Sol –c. 150- para caer rápidamente en Do, c. 156. Aquí se superpone el Do Mixolidio -con Sib- y Do Lidio -con Fa#- para desembocar en el c. 266 en el Do Mixolidio únicamente. A partir del c. 178, el centro tonal no es muy claro ya que es una zona muy contrapuntística, aunque si nos encontrásemos aún en Do sería un Do Eolio ya que el La nunca aparece bemol. Tras una serie de quintas finalizamos en los compases rítmicos que se encuentran en un Lam definido –c. 209-.

cadencia (cc. 225-345) En el c. 225 comienza la gran cadencia de la guitarra que se extiende hasta el c. 346. Basándonos en los diseños motivicos podemos dividirla en seis partes: la primera del c. 225 al c. 240, la segunda del c. 242 al c. 277 -que incluye el *tema a*, un pequeño desarrollo del tema, como ocurrió anteriormente, y unos compases de unión-. La tercera parte comienza en el c. 278 y finaliza en el c. 306, igualmente con unos compases de unión. La cuarta del c. 307 al c. 314. En el c. 315 comienza la quinta parte que enlaza con la última, la zona cadencial. Esta sexta zona combina distintos elementos y comienza en el c. 322.

Esta cadencia se inicia con diecisiete compases en los repite constantemente el elemento rítmico que apareció por primera vez en el c. 137; alterna un bajo pedal, La, con distintos acordes, rompiendo el pedal hacia el c. 237 para cadenciar el fragmento. En el c. 242 comienza la cabeza del tema principal alternándolo con semicorcheas a

modo de pregunta y respuesta. Repite el tema dos veces partiendo de La y de Re, exactamente igual que la primera aparición del tema al principio del movimiento, y a partir del c. 256 da paso a un breve desarrollo de éste, de forma parecida a como sucedió en la *sección expositiva y reexpositiva*.

A partir del c. 278 desarrolla, con distintas repeticiones, un diseño que deriva del *tema c*, al menos la cabeza *-dos corcheas repetidas tras un silencio*, pero esta vez les siguen otras corcheas en tresillos; el primer tiempo del compás siempre viene dado por un acorde-. Este motivo lo desarrolla hasta llegar a unos compases de unión en los que predomina la repetición de la nota Si -c. 300- y desemboca, en el c. 307, en un diseño derivado del c. 177 pero rítmicamente más intenso, ya que nos encontramos en un 8/8. Estos acordes dan lugar a un diseño muy chopiniano -c. 315- que podemos relacionar con el diseño del c. 45 del segundo movimiento, aunque esta vez disminuído. En el c. 323 vuelve a esa variación del *tema c* y lo desarrolla brevemente, llegando otra vez a esos compases de unión con la nota repetida, que este caso es el La, realizando un *ritardando* escrito que nos lleva por fin a la *coda*. Esta última sección tiene carácter cadencial.

320

324

325

330

335

340

rit. poco a poco

Tonalmente la cadencia comienza en el centro tonal de La -c. 225-, aunque debido a los sostenidos y bemoles que alterna no queda definido el tono. Hacia el c. 237 modula a Mi, que servirá como dominante para caer de nuevo en La en el c. 242. Los siguientes compases son algo inestables pero pronto comprobamos que seguimos bajo la dominancia de Mi. Durante la zona de variación del *tema c* la tonalidad no es clara y, aunque se pierde el bajo de Mi, reitera bastante en esta nota y vemos que además, hacia

el c. 300, la nota repetida es Si, dominante, para volver a caer en Mi en el c. 307. Lo mismo ocurre en los siguientes compases: seguimos en Mi y la nota repetida, en este caso para finalizar, es el La que actúa como dominante de Re, tonalidad en la que comienza la *coda*.

La *coda* (cc. 346-405) comienza en el c. 346 tras la gran cadencia final de la guitarra. Los violines y las violas dan inicio a esta *coda* con el *tema c* que luego retoman en el c. 351 los oboes, todo esto a modo de introducción, como ha pasado tantas veces,

para llegar, finalmente, al tema en la guitarra, c. 354, donde se desarrolla durante diez compases. Durante la aparición del tema en la orquesta, los vientos acompañan con la célula rítmica que ya había aparecido en violines y violas en el c. 96: *dos semicorcheas-corchea* (derivada de la *célula III* del primer movimiento), mientras el arpa acompaña con arpeggios ascendentes y descendentes. En el momento que la guitarra inicia el tema, le acompañan los vientos con notas tenidas y más tarde las cuerdas con negras repetidas. A partir del c. 369, la guitarra abarca muchos acordes repetidos, mientras flautas y oboes realizan juegos de corcheas simulando al tema, y las cuerdas repiten notas a ritmo de negra con puntillo o corchea con puntillo. Es después de esto -c.373- cuando aparece fugazmente la cabeza del *tema a*, primero en las trompetas, luego en las trompas. A continuación, los violines retoman las semicorcheas que han dejado estos dos instrumentos, mientras el resto de la orquesta acompaña con corcheas, negras o negras con puntillo. Es a partir del c. 379 cuando comienzan realmente los compases cadenciales, más rítmicos y con mayor variedad de elementos: corcheas sueltas y arpeggios ascendentes, todo ello en *forte*, con carácter y brillantez. La guitarra aparece

con la célula rítmica del c. 137, de la misma forma que comenzaba la cadencia y lo intercala a modo de conversación con *glisandos* en arpas y cuerdas. Después, la guitarra se queda con un bajo pedal intercalando a ritmo de corchea distintos acordes acompañada por corcheas en clarinete bajo y fagotes. Los últimos compases, muy rítmicos, fusionan las cabezas de los diferentes temas o cabezas de temas. Toda la orquesta repite sin cesar la misma nota mientras se acumula la tensión, tensión que rompe la guitarra en su última intervención con un gesto descendente de corcheas dando paso a los dos últimos compases de la orquesta con los que termina la obra con rotundidad.

En el aspecto tonal la *coda* comienza en Rem que cambia a su relativo –FaM- en el c. 354. Luego pasa por SolbM -c. 366- y enarmoniza con Fa# -c. 369-, pero esta vez Mixolidio ya que el Mi es becuadro. En el c. 373 desemboca en un Mi Dórico, con el Fa# y el Do#. Los compases siguientes no tienen un modo claro, aunque el centro tonal en todo momento sigue siendo Mi. Por último, y a partir del c. 397, aparece el MiM, aunque finaliza en Mi Lidio ya que el La aparece sostenido –c. 405-.

VI.2.4. Alegrías, 1979

Alegrías, cantata-divertimento para coro de niños²¹⁷, mezzosoprano, niño recitador y orquesta, 1979²¹⁸. Esta composición, cuarta cantata garciabriliana, nació del encargo que Radio Nacional de España –RNE- realizó a Antón García Abril en 1979, con motivo del Año Internacional del Niño. Obra de grandes dimensiones en muchos sentidos. Gran plantilla orquestal en la que, además de la cuerda de una orquesta sinfónica, resaltamos la participación de 17 vientos madera, 15 vientos metales, 2 arpas, celesta, piano y muy determinante y representativo: 31 variedades de instrumentos de percusión en el escenario. A esto hay que añadir el protagonismo de un niño recitador, una mezzosoprano y un coro de un número aproximado de 150 niños. La descripción o enumeración de los participantes en esta obra dibujan la complejidad, extensión -55'- y modernidad de la misma. A esta exuberancia estructural o de continente se le añade la dificultad mayor: la profunda dimensión del contenido.

Antón García Abril tuvo claro que quería escribir por los niños y para los niños. Quería una obra donde los pequeños fuesen protagonistas con su entendimiento y su participación. Un lenguaje y un mensaje universal: adultos y niños perfectamente integrados en un mundo imaginativo, blanco y activo, creado, vivido y soñado por ellos, por los niños, los más importantes, los verdaderos y principales protagonistas.

“Generalmente se ha tratado a los niños partiendo de un error de base: el creer que son seres inferiores a los adultos. Mi pensamiento es bien distinto. Estoy convencido de que el protagonista de nuestra sociedad, y en consecuencia el ser más importante, es siempre el niño... El niño es verdad, bondad, justicia, alegría. La mentira, maldad, injusticia y tristeza son atributos desafortunados de los adultos”²¹⁹.

Esta intención humanista, que García Abril tuvo desde el propio germen de esta composición, estuvo apoyada, como es habitual en él, por su respeto, admiración y amor hacia los textos que musica, en este caso en la autoría de Marina Romero.

García Abril pone música a diecinueve poemas a los que otorga personalidad individual a través del tratamiento orquestal en sus ambientes rítmicos, tímbricos y de distintos colores armónicos y modales, y del tratamiento vocal a través de un profundo estudio interválico, melódico, polifónico y contrapuntístico. Pero todos estos números musicales se presentan en continuidad, dándole así coherencia y unidad a esta obra.

La cantata *Alegrías* abre sus puertas con *Puertas del aire*, para coro y soprano, donde se presentan diferentes animales, reales y soñados, en sus entornos de colores, de ánimos y de luz. Países y ciudades se juntan en un mundo abierto que quiere respirar un mismo aire y caminar al ritmo del viento. Gran obertura musical donde algunas de sus células funcionarán como leit motiv a lo largo de la obra, siendo recordada y concluida en el último número, funcionando, de esta forma, como epílogo cerrando el ciclo.

En el segundo número, *A la mar con el retumbo*, para niño recitador, la música nos envuelve en los mundos, colores, sabores y olores que el niño siente, sueña y percibe cuando se eleva, columpiándose, y nos eleva a nosotros en la misma acción.

²¹⁷ Además de reiterar la importancia que la pedagogía tiene en la vida de García Abril, también queremos volver a mencionar que los niños también han sido fuente de inspiración en su labor compositiva: *Colección de canciones infantiles*, 1956, para soprano y piano; *Tres nanas*, 1961, para voz y piano; *Alegrías*, 1979, cantata-divertimento para coro de niños, mezzosoprano, niño recitador y orquesta; *Tres acuarelas aragonesas*, 1998, para coro de niños a capella o con órgano.

²¹⁸ El 22 de diciembre de 1979 en el Teatro Real de Madrid tuvo lugar su estreno. Fueron sus intérpretes la mezzosoprano Norma Lerer, el niño recitador Antón García-Abril Ruiz –hijo del compositor; García Abril creó esta participación pensando en su hijo-, las escolanías de Nuestra Señora del Recuerdo y de la Sagrada Familia –dirigidas ambas por César Sánchez- y la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española –OSRTVE- dirigida por Odón Alonso.

²¹⁹ Comentarios que el autor escribió para las notas al programa del estreno de la obra.

A través del tercer número, *La Virgen de la cueva*, para coro de niños, poema y música combinan lo tradicional y moderno para hacerlo actual y creíble. El recuerdo de la alegría de los coros de los niños se hacen líricos, en este número, con la ayuda de la música presentada por el coro; lo más rítmico y brillante es presentado al final por la orquesta.

En el cuarto número, *Mi padre tiene un castillo*, el lirismo y la emoción están reflejados en la inspirada melodía garciabriliana que canta la soprano. La descripción de ese mundo infantil, de la imaginación y de la fantasía, está ayudado por el trabajo de la humanización del sonido a través de la cuerda y de los instrumentos de viento. Arpas y celestas ponen luz y color en ese arco iris infantil a través de esta música.

Para qué sirve la nieve de las montañas, para soprano y coro; *Hipocampos*, para niño recitador; *Por las sendas del parque*, para coro; *Platero*, para soprano y coro; *Campanillas del aire*, para coro; *Yo quiero ser un tic-tac*, para soprano; *Luciérnaga*, (*en las hojas del árbol*), para niño recitador; *Allá viene el avestruz*, para coro; *Madre, si yo fuera una nube*, para soprano; *Al aire se marcharon cuatro palomas*, para coro; *Voy al borde de la tierra y a las orillas del mar*, para niño recitador; *Cerezo*, para coro; *Si yo sembrara mi corazón en el jardín*, para soprano; *Cinco sombreros blancos*, para coro, *Al barquillero*; para coro; *Final (Puertas del aire...*, para coro y soprano) son los títulos restantes que configuran esta cantata. La orquesta, formada por la gran plantilla orquestal anterior y posteriormente descrita, ayuda al niño recitador, a la soprano y al coro a cantar juntos al mundo lleno de belleza, imaginación y fantasía que el niño le imprime, con su amor y limpieza, a todo su entorno real e imaginario, pero próximo y presente para ellos, en el que los adultos no debemos olvidar nunca que también formamos parte.

El concepto humanístico garciabriliano de la música, como vehículo de dignificación y perfección humana, se une al concepto platoniano en la eficacia de la música para educar al hombre. El constante mensaje garciabriliano de provocar en el ser humano no sólo inspiración intelectual, sino elevación espiritual y emoción, lo quiere transmitir a través de la composición de esta cantata. La música y los niños se unen para cantarle al mundo un mensaje de paz, bondad y alegría. La música garciabriliana hace pedagogía, a través del mundo de los niños, para provocar la emoción de la reflexión y el compromiso en todos nosotros, los adultos, de construir un mundo mejor para ellos y por ellos; para los niños y por los niños, sus verdaderos y principales protagonistas.

ALEGRÍAS, cantata-divertimento para coro de niños, mezzosoprano, niño
recitador y orquesta, 1979.

PLANTILLA ORQUESTAL

4 Flautas (2° y 3° con Flautín – 4° con flauta en Sol)
4 Oboes (3° con Corno Inglés)
4 Clarinetes (3° con Clarinete Bajo – 4° con Requinto)
1 Saxofón soprano en Si bemol
4 Fagotes (3° y 4° con Contrafagot)

6 Trompas
4 Trompetas (4° con Trompeta en Mi bemol)
3 Trombones
1 Trombón Bajo
1 Tuba

1 Timbal
4 Percusionistas (2 Xilofones / 2 Vibráfonos / Chimes de concha, de madera, de cristal / Lira / Árbol de Campanas / Sonajas / Flexatón / Campanas / 3 Tam-tam (agudo, medio y grave) / Platos suspendidos / Platos frotados / Wood blocks / Látigo / Yunque / Temple bloks / Crótalos / Carraca / 4 Tom-toms / Caja / Bombo / Triángulo / Cascabeles)

1 Celesta
1 Piano
2 Arpas

Cuerda

Coro de niños
Recitador niño
Soprano

Duración aproximada.: 55'

I- ¡¡¡Puertas del aire, abrid las alas!!!
(Coro-Soprano)

alas
caralas

camarapalas
que viene el búho,
aguilucho y amigo
cucurucucho
azulada la frente

ducho
remucho,

y en las narices rojas
lleva un capucho
porque dice muy triste
que está malucho.

oruguillas sin coche
por las orillas

quillas
semillas

tipiripillas
de terciopelo blanco
las orejillas.
y en una lancha,
el castor albañil
llega en abril

ancha
zafancha

pastor de mil
agujeros del agua
por el añil.

Catapumba
retumba

por el sendero,
cuatro tambores verdes,
cien alfareros,
a la ratona cantan
de los pucheros.
cortalapera

zamalapinta,
equis más tres garduñas
van por la quinta
despertando a la aurora
de cinco soles
y a todo el regimiento
de caracoles.

Mosto
remosto

borrachillos los mirtos
del mes de agosto;

hachas
huaraches

a la patita coja
todos los baches,
y en una esquina
hablando cejijuntas
todas las haches

Chile, Argentina,
Madrid, Cantalapiedra,
Japón, La China,
guates
guateques,

puertas del viento,
abiertas a las ocho,
de este momento;

¡PUERTAS DEL AIRE,
abiertas a las siempre
de tu donaire!

Este número representa la gran obertura del conjunto de la obra. Se puede estructurar de la forma siguiente: una *introducción*, *cinco secciones principales* y una *coda*.

Introducción u obertura (cc. 1-122)
A, primera sección, (cc. 123-178)
B, segunda sección, (cc. 179-217)
C, tercera sección, (cc. 217-262)
D, cuarta sección, (cc. 262-299)
E, quinta sección, (cc. 299-334)
Coda, (cc. 335-380)

La *introducción* (cc. 1-122) comienza con unas notas tenidas en clarinetes y negras en flautas a las que poco a poco se van añadiendo otros instrumentos con grupos de tresillos ascendentes. El arpa se inicia con unas cuartas que ascienden y descienden de Sol a Sol, por lo que nos queda claro desde el principio la tonalidad: Sol Mixolidio – el Fa aparece becuadro-. Se van alternando las entradas con los grupos de tresillos en los distintos instrumentos, siempre en cada compás, acumulando tensión progresivamente hasta el c. 41, donde la orquesta al completo inicia un *crescendo* hasta el *fortísimamente* con un mismo ritmo de negra acentuada. Aquí comienza una sección muy rítmica que romperá de nuevo en un estallido -punto de llegada- en el c. 77. Se caracteriza por las ya comentadas negras, la creciente instrumentación a medida que pasan los compases, y unos grupos de corcheas, ascendentes o alrededor de dos notas, que van impulsando en ritmo para contrastar con el estatismo y simetría de las negras. Esto se mantiene incrementando cada vez con más orquestación, hasta caer en el *ff* comentado del c. 77. El bajo va estableciendo tonalidades y modalidades a través de la realización de pedales. En el c. 49 aparece Sib Mixolidio, que por sus alteraciones se trata de la dominante de MibM, que resuelve en el c. 57. El pedal de Do en el c. 61 nos muestra Do Mixolidio, y mediante pedal también pasamos por La Dórico en el c. 65 y Fa# Mixolidio en el c. 69.

En el punto de llegada del c. 77, sobre la misma base rítmica que había, se presenta en trompetas y trompas una célula que es parte de las frases de la voz que luego escucharemos: *semicorchea-dos negras-blanca-nota larga*; por las veces que aparece se trata de la célula principal de este número.

The image shows a page of a musical score, specifically measures 80 through 89. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), brass (trumpets, trombones, tubas), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (snare drum, tom-toms, cymbals, triangle, etc.). The notation is complex, with many notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score shows a crescendo leading to a fortissimo section starting at measure 77. The page number 349 is visible at the bottom.

La tensión se va disipando mientras se perciben las entradas de esta célula dirigiéndonos a una parte más lírica. Tonalmente sigue jugando con los bajos pedales y pasando por Mib Lidio en el c.77 y Do Lidio en el c. 85.

La nueva zona, que comienza en el c. 93, se trata de una parte en la que se sigue deshaciendo la tensión que habíamos acumulado para llevarnos ya a la sección A. Aquí la instrumentación es muy poco densa, tan sólo dos instrumentos con unos grupos de corcheas sobre notas tenidas en violín, viola y arpa. Estos grupos de corcheas pasan de flautas a oboes, de oboes a clarinetes, luego violines y por último fagotes. Tonalmente comienza a ser más inestable, sin concretar una tonalidad, aunque hacia el final, en el c. 110, vuelve a Do Lidio.

La sección A (cc. 123-178) comienza con ocho compases instrumentales muy rítmicos en los que predominan de nuevo las negras rítmicas y repetidas, esta vez en trompetas, acompañadas de grupos de tresillos de corchea o una variación que es la célula: *corchea-semicorchea-silencio semicorchea*. En el c. 132 se inicia la voz. Aquí no hay frases determinadas, claramente estructuradas, como ocurre en la mayoría de los siguientes números. Aquí la línea melódica de la voz se va intercalando con interludios orquestales hasta que resuelve al final de la estrofa en el c. 178. En esta primera intervención de la voz predominan las negras, aunque aparece también un tresillo de corcheas y esta célula: *corchea con puntillo-semicorchea*. Aparecen dos voces. Tonalmente no sólo por el bajo que deja claro el centro tonal de Sol, sino que la voz que repite una y otra vez Si-Re nos lo confirma. Se trata de Sol Mixolidio ya que el Fa nunca aparece sostenido. Tras el primer verso de la voz hay cuatro compases orquestales en los que siguen apareciendo los elementos de la introducción de A, junto con septillos ascendentes que dan mucho colorido. En el c. 140 aparece por fin la célula que ya introdujo la orquesta y repiten con un eco primero trompas, luego flautas y piano y por último fagotes. La melodía otra vez nos confirma que estamos en Sol. Como decíamos, a cada verso de la voz le contestan varios compases orquestales. El acompañamiento sigue en la línea de los compases introductorios de A: grupos de corcheas, la célula de corchea-semicorchea-silencio y los septillos ascendentes, todo esto sobre algunas negras acentuadas.

La siguiente aparición de la voz es en el c. 151. Aquí dividida en dos voces simultáneas -como hasta ahora- se presenta una melodía en la que predominan los grados conjuntos y que está dividida en dos compases repetidos dos veces. Melódicamente sigue girando en torno a Sol, su tónica. Rítmicamente está formada de corcheas y semicorcheas. Le acompañan cuerdas y viento metal con negras a tiempo o sincopadas.

A continuación, en los compases instrumentales, aparece un nuevo elemento en las cuerdas que se repite constantemente hasta volver a entrar la voz. Se trata de la célula: *dos semicorcheas-corchea* que se reutiliza en progresiones ascendentes sobre un acompañamiento en el que predominan las ya conocidas negras con acento. Si nos fijamos, cada término de la progresión comienza en Sol o Si, de nuevo reiterando la tonalidad que abandona hacia el c. 162 donde se pierde esa claridad tonal y deambula hasta volver a Sol Mixolidio en el c. 168.

Es en el compás c. 168 donde aparece el siguiente verso y, tras unos compases instrumentales, resuelve en el último que comienza en el c. 176. En estos dos versos mezcla elementos ya aparecidos antes. Mientras que el primero es rítmica y melódicamente similar al primer verso con el que empezaba la sección - c. 132-, el segundo es similar al del c. 152. El acompañamiento aquí se puede dividir en tres modalidades: una durante el primer verso en el que abunda la orquestación donde aparecen los tresillos de corcheas, corcheas acentuadas, semicorcheas y notas tenidas; el segundo en los compases que nos llevan al siguiente verso en los que aparece de nuevo la célula *dos semicorcheas-corchea sobre negras a tiempo o sincopadas*; y por último, el acompañamiento del último verso que es mucho más liviano, tan sólo negras melódicas en la madera y unas notas tenidas en la trompa. Tonalmente, hemos dicho que volvía a Sol Mixolidio pero cambia a Lidio en el c. 171 donde la célula de semicorcheas nos marca claramente el Do#. Hacia el final de esta sección intuimos que continúa en este tono, ya que no aparece ningún Do o Fa que nos indique lo contrario.

La *segunda sección -B-* (cc. 179-217), tras unos compases de unión entre ambas secciones y de introducción a esta sección en los que se escuchan flautas, oboes y violines con una melodía de semicorcheas y corcheas acompañados por negras en el resto de la orquesta, aparece de nuevo la voz en el c. 200. En esta breve introducción el bajo asciende en escala de Sol a Sol, dejando constancia del SolM. Esta vez la voz viene

de mano de la soprano, por lo tanto es una sola voz, y tiene un carácter lírico, en contraste con la sección anterior.

El primer verso se presenta en tres compases; en él predominan las corcheas y negras, los grados conjuntos y las notas repetidas. Comienza en Sol y finaliza en Re, dejando claro el tono en el que está. Se presenta acompañado de corcheas en flautas y clarinetes, y notas tenidas en piano y cuerdas. En esta línea son los dos siguientes compases instrumentales.

En el c. 205 comienzan, seguidos, el segundo y tercer verso. Aquí abundan las corcheas y siguen predominando las notas repetidas -en el segundo más que en el tercero-. El acompañamiento continúa con los grupos de corcheas en vientos y notas tenidas en cuerdas. En el tercer verso desaparecen los vientos. SolM se mantiene en el segundo verso ya que, aunque no tiene un bajo sólido, lo confirma con sus notas Sol-Re. No obstante, el tercer verso también tiene como protagonista el Re, nota con la que empieza y termina. Sin embargo se sirve del bajo para modular a La Dórico, siendo el Re su subdominante.

La última intervención de la voz de esta sección es en el c. 211. Aquí aparecen unidos dos versos. La soprano es acompañada por el coro con notas dobles y repetidas a ritmo de corcheas y negras, como hasta ahora. Las cuerdas acompañan con notas tenidas. El bajo y el Fa# nos siguen mostrando un La Dórico.

The image displays two musical staves, labeled 210 and 215. Staff 210 features a solo for Clarinet I-II and Trombone, with vocal lines for Soprano and Coro. The lyrics for the Soprano are: "ji - llas y en u-na lan-cha el cas-tor al - ba-ñil lle-ga en a - bri an - cha za - fau-cha pas-tor de". The lyrics for the Coro are: "En u - na lan-cha el cas-tor al - ba - ñil an - cha za - fau-cha pas-tor de". Staff 215 features a solo for Clarinet I-II and Fagot I-II, with vocal lines for Soprano and Coro. The lyrics for the Soprano are: "mil a - guje - ros del a - gua por el a - ñil". The lyrics for the Coro are: "mil". The score includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabajo.

La *tercera sección* –C– (cc. 217-262) se trata de una sección muy densa y rítmica. Principalmente es instrumental. Hasta el c. 226 hay unos compases en los que se introduce la melodía que aparecerá en la voz. Esto aparece en los fagotes y luego en flautas, acompañados de negras en el resto de los vientos. Esta melodía gira en torno al Re, por lo que nos indica la modulación que se está produciendo hacia SolM. Es después de esto donde aparece la voz, muy marcada, repitiendo la melodía antes

escuchada acompañada de violines y trompetas que le doblan al unísono, y el resto de la orquesta con corcheas en *sffz*, también la percusión, todo muy marcado. El coro se responde en el c. 236, repitiendo percutidamente la cabeza rítmica de su frase acompañada por los ya nombrados *sffz*; la percusión acompaña con el mismo ritmo, y violines, flautas y clarinetes repiten la melodía una y otra vez.

La tensión de esta parte se va disipando hacia el c. 243 que, aunque con un carácter muy rítmico, la orquestación disminuye repitiendo la cabeza del tema. Aquí se modula a Re Dórico. Aunque la nota Re ya era principal en los compases anteriores, la carencia de un bajo nos hace tomar esa nota como tónica -véase la melodía de los violines-.

Poco a poco el ritmo se va transformando por los distintos acentos que aparecen y las notas a contratiempo. Es a partir del c. 251 cuando sólo se escuchan varios ritmos fundidos, formados de corcheas y semicorcheas. Poco a poco se deshace de nuevo la tensión repitiendo la célula principal (la cabeza del tema: *corchea-dos semicorcheas-nota larga*) hasta llevarnos a la nueva sección. En estos compases de distensión se escucha, en distintos tiempos e instrumentos, la célula: *cuatro semicorcheas-cuatro corcheas*. Siempre comienza en Re y muchas veces desciende hasta un nuevo Re. Esto junto al Fa# y la ausencia de Do# nos sitúa en Re Mixolidio.

La *cuarta sección -D-* (cc. 262-299) tiene un componente lírico importante, con un marcado cambio de carácter. La melodía de la voz gira alrededor de un salto de tercera, Fa-La, por esto -dominante- y el bajo nos situamos en SibM. De nuevo aparecen las dos voces del coro. El ritmo es muy concreto y se repetirá a lo largo de esta sección:

corchea-dos semicorcheas-dos corcheas. Tras la aparición de la voz le contestan clarinetes y fagotes, repitiendo la misma melodía de dominante, lo cual se repite de nuevo en el c. 270 con una melodía más abierta. En el acompañamiento predominan algunas corcheas a contratiempo y notas tenidas. Los compases que le siguen son de un sólo del clarinete en el que nos introduce un elemento efectista que aparece más adelante: *grupos de valoración especial ascendentes y descendentes* –c. 270 y ss.- derivados de los septillos aparecidos en A.

The image displays two pages of a musical score. The top page is for measure 265, marked 'Meno mosso 1/4=64' and '265'. It features staves for Clarinet I-II, Clarinet III-IV, Flute I-II, Flute III-IV, Trumpet, Trombone, Voice, and Chorus. The voice part has the lyrics 'Corre la po-ra-ta-ma-la-pin-ta'. The bottom page is for measure 270, marked '270'. It features staves for Flute I-II, Flute III-IV, Clarinet I-II, Clarinet III-IV, Saxophone, Flute I-II, Flute III-IV, Trumpet, Trombone, Chorus, and Acoustic Bass. The voice part has the lyrics 'E-quis-mas tres gar-du-fas van por la quin-ta'.

La melodía de la voz continúa en el c. 274 desarrollando la melodía principal, con la métrica habitual y sobre una ligera orquestación de corcheas a contratiempo y notas tenidas. Se sigue basando, principalmente, en el acorde de dominante. Una vez que finaliza la voz aparece la melodía a modo de ecos en fagotes –c. 278-, luego en trompas –c. 279- y más tarde en flautas –c. 280-.

Por último, en el siguiente fragmento, comienza a mezclar distintos elementos ya escuchados. Primero una célula derivada del tema de A: *corchea-semicorchea-silencio de fusa-fusa* que aparece en las cuerdas en el c. 282 y a la que le contestan corno inglés y violas con la célula de esta parte D en el c. 284. Esta conversación se sigue manteniendo en los compases siguientes hasta que se escucha de nuevo la célula que apareció por primera vez en la *introducción* y que pertenecía a A - trompas cc. 290 y 298-. Tonalmente, se establece brevemente el Dom en el c. 285 y Rem en el c. 288. Tras unos compases de inestabilidad tonal desemboca en LabM en el c. 298, tonalidad en la que comienza la siguiente sección.

La *quinta y última sección* –E- (cc. 299-334) se trata de la parte más efectista de este primer número. Comienza con un verso de la voz que contiene la ya conocida célula:

corchea-dos semicorcheas-dos corcheas, seguido por un efecto de caída creado por las semicorcheas descendentes de los vientos y los glisandos de las arpas; la intervención de la percusión resulta también fundamental para otorgar más originalidad tímbrica. La voz continúa resolviendo y desarrollando la célula anterior comenzando en Lab para finalizar en Mib. De nuevo está seguida por el mismo efecto orquestal.

[305] *Piu mosso*

A tempo

A tempo

Piu mosso

Del c. 307 hasta el c. 313 vuelve a repetir la misma frase vocal dividida en dos semifrases pero variando el texto y la melodía, no obstante, mantiene las notas de referencia: Lab, Reb, Mib. En este caso los interludios orquestales son más melódicos, formados con gestos de semicorcheas que derivan de nuevo en la sobrecarga efectista de semicorcheas en los vientos, con un efecto similar al de la primera frase.

La tercera frase comienza en el c. 317 hasta el c. 324. Es más melódica. Entre versos la orquesta interviene con grupos de notas ascendentes, todo sobre notas tenidas en las cuerdas que eliminan el carácter rítmico que tenía hasta ahora esta sección. La melodía realiza algo que ya había utilizado antes el compositor: mantiene las notas de referencia que nos indicaban antes un LabM pero cambia el bajo, pasando ahora a RebM.

A partir del c. 325, la orquesta retoma el protagonismo utilizando estos compases como unión para la gran *coda*. Los vientos conversan con distintos grupos de semicorcheas mientras las cuerdas sólo sujetan la armonía con sus notas largas, bien ejecutando un pedal, bien realizando juegos de dominante-tónica. Poco a poco el ritmo aumenta, los vientos empiezan a coincidir rítmicamente en sus tresillos y aumenta la dinámica y la agógica –crescendo y *accelerando*– llegando, finalmente, en el c. 335 a la

gran *coda* con la que no sólo finaliza este número sino que se repite en el último como *gran finale*. Tonalmente vuelve a LabM en el c. 325.

La *coda* (cc. 335-380) se puede dividir en dos partes.

La primera parte de esta *coda*, c1, (cc. 335-354) se caracteriza por las dos voces del coro que funcionan en canon junto a un acompañamiento muy saturado, lleno de corcheas acentuadas o negras sobre notas tenidas, todo ello en *forte*. En los compases de unión de estas dos secciones aparece de nuevo la célula de los compases 156 y siguientes. La célula *negra-corchea con puntillo-semicorchea-dos negras*, que es la célula rítmica que tanto ha aparecido en este número, aparece ahora de una forma muy lírica pasando de un instrumento a otro para llevarnos a la parte vocal.

La segunda parte de esta *coda*, c2, (cc. 355-380) es mucho más lineal. El coro interpreta, claramente, dos frases. La primera llega hasta el c. 363 y la segunda hasta el c. 371. Las dos frases comienzan con la célula anteriormente descrita, sólo que la primera es a una voz y la segunda a dos. Las dos frases están unidas por la célula ascendente que ya se ha utilizado de unión varias veces (*dos semicorcheas-corchea*), célula del c.156, y son acompañadas principalmente por notas largas. El clímax de la *coda* llega en el c. 371.

donde estalla toda la orquesta con negras marcadas mientras se repite una frase muy rítmica primero en violines, flautas, clarinetes y oboes, y luego en trompetas mientras, poco a poco, va desapareciendo la instrumentación y se deshace la tensión para llegar al carácter *moderato* del siguiente número.

Tonalmente, la *coda* comienza en Do Lidio, pasando por SibM en el c. 338, Lab en el c. 345, Sib Lidio y Mixolidio -ya que juega con el Mi becuadro y el Lab en el c. 349-, realiza un pequeño guiño a Do Lidio en el c. 353, modula a SolbM, claramente marcado en el bajo en el c. 358, y por último a SibM en el c. 364. Aunque pronto el bajo de Sib desaparece, los septillos, que siempre comienzan en Fa, y las corcheas repetidas, que giran alrededor de Re o Fa, nos indican que no ha modulado manteniéndose el Sib hasta el final.

II. A la mar con el retumbo
(Recitador)

- ¡Me columpias!
¡Te columpio!

¡A ver todos los volcanes
y las jirafas del mundo!

- ¡Me columpias!
¡Te columpio!

¡A pintar todos los cielos
con nubes color humo!!

- ¡Me columpias!
¡Te columpio!

¡Con nata, y ajonjolí,
con cuitas olor de junco!

- ¡Me columpias!
¡Te columpio!

¡Con alas de Clavileño
a lo más pingorotudo!

- ¡Me columpias!
¡Te columpio!

¡¡A la mar con el retumbo!!”

Este número es uno de los más modernistas que presenta esta obra. Un narrador recita el poema y la partitura indica a este respecto “la interpretación del recitado será casi una melodía indeterminada con entonación musical”. Mientras el recitador interpreta, la orquesta acompaña. -Queremos señalar que también se presentan ciertos signos de indeterminación en la interpretación de las cuerdas-. Tiene una única sección A dividida en cinco frases que vienen dadas por el texto y la propia entonación al declamarlo. Cada una de estas frases comienza con las exclamaciones: ¡Me columpias! ¡Te columpio!, teniendo cada una de ellas espíritu de verso, de frase; de ahí la indeterminación para alargar o recortar las palabras según convenga. Estas cinco frases vienen precedidas por dos compases instrumentales de introducción.

A

Compases introductorios (cc. 381-382)

Primera frase (cc. 383-386)

Segunda frase (cc. 387-390)

Tercera frase (cc. 391-393)

Cuarta frase (cc. 394-396)

Quinta frase (cc. 397-400)

Motívicamente destaca una célula: *corchea con puntillo-semicorchea-seis corcheas*. Esta es la célula motora de toda la pieza, una especie de colchón rítmico constante que no cesa; por un lado, con acordes que pasan del piano a la celesta y de ésta al arpa con la finalidad de juegos tímbricos y por otro, en el resto de la orquesta, los vientos apoyando con una variación de esta célula y las cuerdas realizando el colchón armónico con notas tenidas y algún pizzicato.

381 Moderato $\text{♩} = 88$

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fag.
Tpt. I
Tpt. II
Tbn. I
Tbn. II
Recitado: (La interpretación del recitado será casi una melodía indeterminada con entonación musical) "¡Me columpias! ¡Te columpio!"
Ar. I
Pl.
Vn. I
Vn. II
Vcl. divisi
Vc.
Cb.

Moderato $\text{♩} = 88$

Armónicamente nos introduce de manera muy estable. La introducción comienza en MiM y en los dos compases de la primera frase cambia a menor (cc. 383-384) para volver al mayor en los dos siguientes (cc. 385-396). La segunda frase está estructurada de la misma forma: dos compases en MiM y dos en MiM. Hasta aquí la parte estable que empieza a cambiar a partir de la tercera frase. Comienza en Re Mixolidio, ya que el Do aparece becuadro (cc. 391-392) y pasa a SiM (cc. 393-394) para finalizar la cuarta

frase en Do#m (cc. 395-396). La quinta y última frase empieza en MiM (cc. 397-398) y finaliza en La Eolio (cc. 399-400) realizando así un final bastante clásico de dominante-tónica. El hecho de terminar en La también es una preparación para el siguiente número que comienza en ReM, preparando así la resolución en tónica.

390

Fl.

Cl.

I

Ch. II

III

Fl.

I-III

Tp

II-V

IV-VI

Cd.

Res.

Fl.

Vn. I

Vn. II

Va. div.

Vcl. div.

7 Vcl. div.

Ch.

¡Me columpias! ¡Te columpio!

¡A pintar todos los cielos con nubes color de humo!

De esto se puede deducir que el ritmo armónico es periódico, cambia de armonía cada dos compases e incluso las frases tienen cierta simetría: dos compases de introducción, dos frases de cuatro compases, dos frases de tres compases y una última de cuatro compases.

III. La Virgen de la Cueva (Coro)

“Que llueva, que llueva,
la Virgen de la Cueva”,

el lago se alborota,
jugando a la pelota,

“los pajaritos cantan,
las nubes se levantan”,

la nieve se derrite,
jugando al escondite”

“que sí, que no,
que llueva a chaparrón”,

que no, que sí,
que llueva por aquí.

Este número está formado por una única sección *A* acompañada de una *Coda*. La sección *A*, a su vez, se puede dividir en tres frases diferenciadas cada una de ellas formada de dos semifrases muy bien definidas –esta definición en el texto viene dada por los espacios de separación y en la partitura por pausas o respiraciones-. Tras dos compases de introducción, la primera frase finaliza en el c. 410, la segunda en el c. 416 y la tercera en el c. 422 donde se solapa con la *Coda*, parte instrumental. Por su parte la *Coda*, teniendo en cuenta el formato en el que está escrito, se puede dividir a su vez en dos partes: la *coda* propiamente dicha, que comienza en c. 421 y finaliza en la primera parte del c. 433, y la introducción del siguiente número, que comienza en la segunda parte de este compás. Pero queremos insistir que, aunque en la partitura el comienzo del número cuatro está perfectamente indicado, el espíritu introductorio del mismo está en el final del número anterior –en la indicación de *Poco meno mosso e libero*-.

A

Compases introductorios (cc. 401-402)

Primera frase (cc. 402-410)

Segunda frase (cc. 410-416)

Tercera frase (cc. 416-422)

Coda I (cc. 421-433)

Coda II o introducción (cc. 433-440)

Los dos primeros compases de introducción nos dejan claro la armonía y el acento rítmico que se marca cada dos negras. Ya el sólo de las flautas, que comienza con Re-Sol-Re, junto con la armadura, nos muestra que nos encontramos en ReM. Todo está escrito sobre un pedal de dominante. La *primera frase* (cc. 403-410) está basada en la frase original con el ritmo de la canción popular: *anacrusa corchea-negra-corchea*.

401 Poco piu mosso 4. 98-104 (Coro)

Fl. Solo

Obs. IV

Cl. IV Requ.

Sax. sop. en Sib

Fgo.

Tpm.

Tpt. II pp Sord.

Triang.

Cet. pp

Coro

Que llue - va que llue - va la Vir - gen de la

Ar. I

Poco piu mosso 4. 98-104

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

La semifrase, claramente, cae en el c. 406, tras el cual, la segunda semifrase retoma la célula inicial con una pequeña variación, como ocurre en la canción original: *cinco corcheas, la primera anacrúsica, -negra-corchea*. La melodía comienza en Si y asciende hasta Re para descansar en Si de nuevo. Aunque en el bajo no hay variación y ese La tiene más sentido como pedal de dominante, no se puede descartar que la frase vocal esté escrita en Sim. El acompañamiento, básicamente, es de notas tenidas y pequeñas melodías, casi siempre, compuestas de corcheas

La frase central o *segunda frase* (cc. 411-416) retoma el ritmo de la segunda semifrase anterior y lo repite cuatro veces, cada una de ellas se trata de un término de una progresión descendente que de nuevo comienza en Si y con un regulador, lo que nos hace ver que estamos en la parte central, la más densa. En el acompañamiento desaparecen las notas tenidas y abundan ahora esas corcheas en las que predomina una célula varias veces repetida, derivada de la melodía: *corchea anacrusa- cuatro corcheas-nota larga*. Tonalmente seguimos con esa ambigüedad que otorga el pedal de La, junto con la melodía escrita en Sim.

410

La *tercera frase* (cc. 417-422) es más contrastante y continúa en la línea de la canción original. Se trata de una pregunta-respuesta; la primera de dos compases, la segunda de cuatro. Aquí el ritmo inicial se rompe repitiendo en cada semifrase la célula: *corchea anacrúsica-corchea*, dos veces separadas por dos silencios de corcheas, *-seis corcheas, la primera anacrúsica*. En cuanto al acompañamiento, para separar la pregunta de la respuesta, utiliza en la primera el acompañamiento presente hasta ahora, mientras que para la respuesta, deja la voz sola para apoyar al final, únicamente con unas corcheas de las trompas. Los dos últimos compases van modulando para desembocar en DoM en la *Coda*.

La *Coda* comienza en el c. 421, superponiéndose a la nota tenida del final de A. Se trata de un contraste rítmico muy acusado, donde predominan las notas a tiempo y a contratiempo de las cuerdas y las escalas de tresillos acentuados que ascienden para luego descender. Estas escalas comienzan apareciendo separadas, primero en el corno inglés -c. 422-, trompas -c. 424-, oboes -c. 425-, clarinetes -c. 426...y a partir de aquí se comienza a condensar para crear tensión; las entradas son dobles y pronto aparecen en estrecho -a partir del c.428- hasta que por fin se juntan -cuerdas incluidas- en el c. 432; es el clímax y final del número. Estas escalas comienzan siempre en Sol, reiterando la dominante de Do.

[430]

The musical score is for a large orchestra. It begins at measure 430. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Piccolo (Pica.), Oboe (Obs.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgs.), Trumpet (Tpas.), Trombone (Tpts.), Tuba (Trbs.), Timpani (Tim.), Percussion (Pl.), Violin I (Va. I), Violin II (Va. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). There are also rehearsal marks: I-II, III-IV, and III. The bottom of the page shows the beginning of the Coda section.

La *Coda*, como ya habíamos dicho, comienza en DoM, aunque las escalas de Sol Eolio, que aparecen en el c. 425, nos muestran que el centro tonal en realidad es Do Mixolidio. En el punto culminante -c. 431- el hecho de que en el bajo aparezca por fin el Sol, junto con esas escalas Eolias, nos dirigen finalmente al Sol Eolio. En la introducción aparece el Mib, por lo que pasa de Eolio a menor.

IV. Mi padre tiene un castillo
(Soprano)

Mi padre tiene un castillo,
y una princesa encantada,
y siete enanos franceses,
y fuentes de mermelada.

Mi madre tiene un balcón,
con la baranda dorada,
por donde suben y trepan
las campanillas moradas.

Mi abuelo tiene un bastón,
y en el bastón una espada,
para asustar a los duendes
que aparecen por la sala.

Mi abuela tiene un cuchillo
que corta mil rebanadas,
y dos tenedores de oro,
y tres cucharadas de plata.

Y mi hermana tiene un cuerno
de elefante en la ventana,
que toca cuando despiertan
las aguadoras del alba.

Este número, aunque presenta forma unitaria, puede estructurarse con un orden tripartito, *A-B-A*. La parte *A* abarca hasta el c. 456, en el texto las dos primeras estrofas. En el c. 457 comienza la parte *B*, formada por la tercera estrofa del texto y una parte instrumental. En el c. 486 de nuevo *A'*, que finaliza en el c. 505. Después continúan tres compases, que siguiendo en la línea de toda la obra, se pueden considerar introductorios de la siguiente pieza o meramente una unión. –Queremos señalar que casi todos los números tienen presentación anacrúsica por lo que, aunque se indique el comienzo de una frase en un compás determinado, la entrada real será en su anacrusa reflejada en el compás anterior-.

A (cc. 440-456)

B (cc. 457-485)

A' (cc. 485-505+506-508)

La parte *A* (cc. 440-456) está formada por dos frases que corresponden cada una a una estrofa. La primera abarca hasta el c. 448 y la segunda hasta el c. 456. Cada una de estas frases está formada por cuatro versos que finalizan con una nota larga. Las semifrases se dan siempre cada dos versos. Melódicamente, estas dos primeras frases son iguales, con pequeñísimas variaciones que vienen dadas por el cambio de texto. Se caracterizan, en el comienzo, por un salto ascendente de quinta que reposa en una negra

acompañada por corcheas con paradas en nota larga, como ya se había dicho, al final de cada verso. Las dos semifrases tienen carácter dominante-tónica, pregunta y respuesta, ya que la primera se desarrolla alrededor de Do y la segunda de Fa -nota en la que termina-. Junto con el bajo nos confirma el FaM. En cuanto al acompañamiento destacan las notas tenidas, una pequeña célula rítmica: *negra-corchea-negra con puntillo*, escrita sobre el acorde de Fa, y una contra melodía que aparece en clarinetes, luego flautas y más tarde en violines, que será la generadora de la parte instrumental.

445

Soprano: pa-dre tie-ne un cas-ti-llo y u-na prin-ce-sa m-can-ta-da y sie-te s-na nos fran-ce-ses

Alto I: pp

Alto II: pp

Vn. II: pp

Vc. divisi: pp

Ch. I: pp

Ch. II: pp

Fl. I: pp

Fl. II: pp

Oba: pp

C.L. I: pp

C.L. II: pp

Ch. I: pp

Ch. II: pp

Cd. I: pp

Cd. II: pp

Sp. I: pp

Sp. II: pp

por don-de su-ben y

450

Fl. I: pp

Fl. II: pp

C.L. I: pp

C.L. II: pp

Ch. I: pp

Ch. II: pp

Tpa. I: pp

Tpa. II: pp

Sp. I: pp

Sp. II: pp

y fuen-tes de mer-me-la-da. Mi ma-dre tie-ne un bal-cón con la ba-ran-da do-ra-da

Alto I: pp

Alto II: pp

Vn. I: pp

Vn. II: pp

Vc. divisi: pp

Ch. I: pp

Ch. II: pp

La segunda parte o parte central *B* (cc. 457-485) está formada por la tercera frase musical y tercera estrofa del texto, que abarca hasta el c. 464 y la sección instrumental que comienza en el c. 465. La tercera frase está en MibM, y mediante una bajada por grados conjuntos en el bajo, modula a DoM, tonalidad en la que comienza la parte instrumental a la que hemos aludido. Es en realidad un desarrollo instrumental del diseño melódico que más se repite en la parte A, formado por siete corcheas y nota larga. Comienza en el c. 465 con la melodía en el corno inglés, que pasa a los violines I en el c. 471, lo retoma de nuevo el corno inglés en el c. 475, pasando al clarinete I en el c. 479 para finalizar la melodía en el violín I -c. 483-. Es en el c. 471 cuando se presenta LabM. Nos lo deja claro por el bajo, los acordes desplegados de nuevo por el arpa y porque desarrolla la melodía, como ocurría con la voz, sobre Mi -dominante-. Como decíamos, es un desarrollo de la melodía con texto, dividida también en lo que serían los versos reposando siempre en nota larga. En el c. 483, última parte en la que el violín finaliza con la melodía, hay una clara modulación a FaM.

La tercera parte A' (cc. 485-505+506-508) es una reexposición casi literal de A. Comienza en el c. 486 –anacrusa, c. 485-. Está compuesta de dos frases de melodía similar a las del principio, y una semifrase añadida que es repetición de la última semifrase dando así sensación de conclusión. En el acompañamiento siguen primando las notas tenidas, la célula que antes se describió: *negra-corchea-negra con puntillo* y una que, aunque ya apareció en el c. 453, parece que aquí toma más protagonismo: *corchea con puntillo-corchea con puntillo*. Tonalmente, se vuelve a desarrollar en FaM.

Este número finaliza con tres compases que se inician en el c. 505 -son cuatro porque se solapan con el final de A'- en los que unas semicorcheas en los violines aumentan el *tempo* para poder caer así en el *allegro* del siguiente número.

V. Para qué sirve la nieve de las montañas
(Soprano-Coro)

- ¿Para qué sirve la nieve de la montaña?
- Para lavarle al mundo toda la cara.
- ¿Para qué sirve el fuego de los volcanes?
- Para encender las luces de las ciudades.
- ¿Para qué sirve el humo que sube al cielo?
- Para echarse los globos en el talego.
- ¿Para qué sirve el agua que hay en los lagos?
- Para los tres camellos de los Tres Magos.
- ¿Por qué tiene la luna la cara blanca?
- Porque pasa las noches lava que lava.
- ¿Por qué tiene la cebra traje de noche?
- Para escapar del circo por los barrotes.
- ¿Por qué tienen los pulpos brazos tan largos?
- Para abrazarte, niña de los milagros.
- Y ¿por qué tienes tanta risa en la boca?
- Para comerte a besos Pípiriposa.

Este número puede considerarse una sola unidad, A. No obstante en él ocurre algo original, no usual: el carácter con el que finaliza -dado por el *tempo*- es completamente opuesto al del comienzo, pero no hay un punto concreto de ruptura que se pudiera considerar una parte nueva, sino que todo es progresivo. El tiempo decae por los cambios de *tempo* marcados por el compositor, mientras cada una de las frases sigue en perfecta coherencia con la anterior. Si hubiera que elegir un punto de divergencia, donde todo lo anterior comienza a cambiar, sería el c. 537, donde se da el primer cambio de *agógica*, no obstante, los cambios son tan progresivos que no lo podemos considerar una nueva parte.

No obstante, este número se puede dividir en cada una de sus frases, ocho en total, que a su vez se dividen en dos semifrases, determinadas claramente por el texto en la pregunta de la soprano y la respuesta del coro; cada una de estas semifrases finaliza en nota larga como es habitual. Los comienzos de cada una de las frases corresponden a los compases siguientes: 513; 525; 537; 545; 552; 560; 570; 578.

A

Compases introductorios (cc. 509-512)

Primera frase (cc. 513-524)

Segunda frase (cc. 525-536)

Tercera frase (cc. 537-544)

Cuarta frase (cc. 545-551)

Quinta frase (cc. 552-559)

Sexta frase (cc. 560-569)

Séptima frase (cc. 570-577)

Octava frase (cc. 578-585+586-588)

Tras cuatro compases de introducción, en los que se muestra el acompañamiento principal de la obra, comienza la primera frase que abarca hasta el c. 521, continuando otros tres compases instrumentales a modo de unión con la siguiente. Las dos primeras frases son las más rítmicas del número, comenzando con semicorcheas para dar más énfasis a la pregunta y continuando con corcheas que descansan en negra para remarcar los acentos. Al igual que ocurría en el anterior número, la primera semifrase, que actúa de pregunta, gira en torno al La –dominante- y la segunda en torno al Re –tónica- ya que nos encontramos en ReM. En el acompañamiento predominan las corcheas, que dan el carácter alegre a la melodía y reposa en notas largas en la contestación del coro - segunda semifrase- retomando, de nuevo, las corcheas en los compases de unión.

La segunda frase comienza en el c. 525 y su estructura y melodía son similares a la anterior; se acompaña, de nuevo, por tres compases de unión (cc.534-535-536). Destacar un elemento que aparece en todas las preguntas del número, la síncopa, que le imprime a todas ellas un punto de conexión.

La tercera frase comienza en el c. 537 con carácter más calmado que las anteriores, esta vez *meno mosso*, aunque la melodía es tan sólo una leve variación de la anterior al igual que la figuración. Conserva la pregunta en dominante y la respuesta en tónica, pero esta vez sobre Fa#m. Aquí el acompañamiento empieza a utilizar más las notas largas, aunque algunas voces siguen conservando las corcheas anteriores.

Meno mosso [540]

[545] **Poco meno mosso** $\text{♩} = 122$

Poco meno mosso $\text{♩} = 122$

La cuarta frase comienza, en el c. 545, volviendo a descender el *tempo*: *poco meno mosso*. La estructura rítmica y melódica sigue siendo similar, pero adaptada al nuevo carácter rítmico. Aquí, sin embargo, no respeta el concepto dominante-tónica y todo se desarrolla alrededor de Fa, ya que nos encontramos en Re Mixolidio. En cuanto al acompañamiento son notas tenidas en las cuerdas y breves contratemas en algunos vientos.

La quinta frase comienza en el c. 552 y finaliza en el c. 560. El *tempo* ahora es: *ancora meno mosso*. Las semicorcheas de la melodía pasan a ser corcheas para darle un carácter más lírico; el acompañamiento, notas tenidas; primero en los vientos, luego en las cuerdas. Armónicamente se confirma el Re Mixolidio no sólo por el bajo, sino porque la segunda semifrase contesta en tónica -aunque la primera vuelve a eludir la dominante-.

La sexta frase comienza en el c. 560 y está en la línea de la anterior en cuanto a *tempo* y acompañamiento -ahora sólo vientos-, aunque melódicamente se mueve algo más ya que se efectúa una modulación a SibM. Sin embargo, al contrario que las anteriores, la frase termina en dominante y aprovecha esa ruptura con la armonía esperada para modular a DoM en el c. 574. En esta frase de nuevo, como ocurrió en las dos primeras, aparecen unos compases de unión en los que, las cuerdas, repiten la última célula melódica que se acababa de escuchar en la voz. Aparecen en estos compases un nuevo elemento: mordentes, que predominarán en el acompañamiento de la siguiente frase.

La séptima frase, que ya no tiene cambio de *tempo*, retoma el anterior después de haberlo bajado en los compases de unión. Comienza en el c. 571. La melodía va descendiendo de tesitura, algo que ha ido realizando progresivamente. Modula a DoM y, junto con los mordentes, mantiene un acompañamiento de notas tenidas.

Para finalizar, la octava o última frase comienza en el c. 574. La estructura melódica se mantiene -aunque con esas variaciones típicas-, el acompañamiento ahora son principalmente notas tenidas y, armónicamente, comenzaba en DoM para pasar de nuevo a esa mezcla de Re Lidio y Mixolidio jugando primero con el Do becuadro y más tarde con el Sol#. Al finalizar, le siguen tres compases de unión que enlazan con el siguiente número encontrándose ya en Sib Mixolidio, tonalidad en la que comienza el siguiente número, *Hipocampo*.

580

585

VI. Hipocampos
(Recitador)

La maestra, esta mañana,
 ha dicho,
que los caballos de mar
 se llaman,
 hipo...
 hipo...
hipocampos.
 Eso es.
 Pero,
 ¿por qué?
 ¿Tienen hipo?
 ¿Van al campo?.
Si son caballos
 de mar,
y saltan barreras de agua,
y se lavan con espuma
 las orejas y la cara,
si juegan con los delfines
 al escondite del alba,
y trotan con las estrellas
y se enredan en las algas...,
¿qué van hacer en el campo,
 sin sal,
 sin conchas,
 sin alma?
¡Hipocampos!
 Los mayores
¡dicen tan grandes bobadas!

Este número se encuentra en la línea del número II, ya que se trata de una pieza para recitador con acompañamiento orquestal. La diferencia es que ahora no hay frases. El recitador, únicamente, expone un texto sin un tipo de periodicidad concreto, aunque ayudado para su interpretación por el ritmo intrínseco del texto que el compositor también señala escribiendo los versos en los compases de forma concreta, no arbitraria. Por lo tanto, nos encontramos ante un número compacto; unitario – A-.

El acompañamiento, en realidad, es una melodía que se desarrolla a partir de la célula del comienzo: *negra-cuatro corcheas-negra apoyatura-blanca*. Esta melodía, que aparece en los violines II, la continúan las flautas y después el resto de vientos realizando variaciones de la misma y diferentes entradas.

Tranquilo [590] I Solo

Fl. *pp*

Cel. *p*

Recitador La maestra esta mañana ha dicho que los caballos de mar se llaman hipo... hipo...

Ar. I *pp*

Tranquilo

Vn. I *pp*

Vn. II *pp*

Va. *pp*

Vc. solo *pp*

Vcs. *pp*

Ch. *pp*

[595]

Fl. *f*

Cl. *f*

Sax. *f*

Fgs. *f*

Rec. hipocampos. Eso es. Pero. ¿por qué? ¿tienen hipo? ¿van al campo? Si son caballos de mar.

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

Ch. *f*

Los vientos continúan desarrollando la melodía, utilizando bien la célula completa o parte de ella -ej. las apoyaturas, c. 598 oboes-. En el c. 600, en los fagotes, aparece una variación que desencadena en el final. Lo anteriormente expuesto ha estado acompañado por notas tenidas en las cuerdas.

Armónicamente comienza en Sib Mixolidio, tonalidad que ya presentaban los compases finales del número anterior, modulando a MiM en el c. 597.

VII. Por las sendas del parque
(Coro)

Por las sendas del parque
corren los grillos,
cogiditos del brazo
con un anillo.

Afinando sus flautas
van junto al río,
serenatas de autoras
y de rocío.

Chisterías de seda
le prestan brillo,
zapatos charolados
por el mantillo.

El pico carpintero
toca el martillo,
y se rasca la cola
con los nudillos.

Mañana mañanera
de dominguillo,
de pitos y de globos
y azucarillos.

La pieza la podemos estructurar en tres partes, precedidas de una *introducción* o de la zona de unión correspondiente, seguidas de una *coda*. Cada una de estas pequeñas secciones, como comentábamos, está unida con la siguiente mediante unos compases instrumentales. La *introducción* llega hasta el c. 621 donde comienza A. La sección B comienza en el c. 645 y C, en el c. 668 –anacrusa . 667-. Por último, la *coda* se inicia en el c. 680. Sería interesante aclarar, que como en tantas otras *codas* de esta obra, la *coda* no tiene función como tal, ya que no finaliza nada; su función es de unir números, realizar una transición de cambios de *tempo*, cambios armónicos... Por lo tanto no se escucha como un final, aunque sabemos que lo es. El llamarle coda es sólo un recurso formal.

introducción (cc. 604-621)
A (cc. 621-638)
compases de unión (cc. 638-644)
B (cc. 645-658)
compases de unión (cc. 659-667)
C (cc. 667-679)
coda o compases de unión (cc. 680-693)

La *introducción* (cc. 604-621) deja constancia del carácter rítmico del número y desarrolla, brevemente, una melodía de espíritu medieval, formada por corcheas y semicorcheas, que comienza en las trompetas I a las que le siguen los violines y posteriormente flautas, oboes y clarinetes; todo esto con un marcado acompañamiento de negras con *sffz* y corcheas a contratiempo y alguna nota tenida. Armónicamente comienza en *Mim.* De ello deja constancia el pedal de tónica, y el comienzo y final de la melodía que se da en la nota *Mi*.

Allegro $\text{♩} = 128-132$ 605 (Coro) *p e cresc.*

En el c. 621 empieza *A* (cc. 621-638), que consta de dos frases. La primera hasta el c. 628 y la segunda hasta el c. 638 donde comienzan los compases de unión con la siguiente parte. La primera frase se divide en dos semifrases, rítmicamente idénticas, en las que la célula *tres corcheas-dos semicorcheas* se repite dos veces, finalizando con cuatro corcheas y una negra. La frase comienza en *Si* –dominante- resolviendo en la segunda semifrase que comienza y finaliza en tónica. El acompañamiento conserva esas negras acentuadas, aunque en la segunda semifrase predomina la célula *dos semicorcheas-corchea* en las cuerdas y de forma ascendente lo cual hace aumentar la tensión. La segunda frase se distingue porque son dos voces en canon, igualmente acompañadas por las notas acentuadas y por un juego de semicorcheas en los vientos más agudos. El bajo realiza constantemente un pedal de tónica, unas veces doblando la octava, otras veces en la misma octava con corcheas picadas y otras, con notas tenidas. Todo esto, junto a las frases que siguen en la línea dominante-tónica y los acompañamientos que giran en su mayoría alrededor de *Mi*, nos confirma que en ningún momento hay modulación.

Los *compases de unión* (cc. 638-644) retoman el tema inicial de la *introducción* con su carácter rítmico y medieval en los violines. De la misma forma que antes, esta melodía comienza y finaliza esta en Mi.

La parte *B* (cc. 645-658) tiene una única frase y su carácter es mucho más lírico. La figuración de su melodía pasa a ser negras y corcheas; las dos voces se unen bajo una misma métrica y el acompañamiento pasa de tener carácter seco y rotundo a suavizar esta personalidad con la configuración de las notas largas.

Armónicamente seguimos en Mim y con el pedal de tónica hasta el c. 649 donde se conserva el pedal, aunque las alteraciones indican un Mi Lidio. En el c. 654 hay un cambio brusco a Do# Dórico, también con un pedal de tónica. Esto, junto a la desaparición de la voz, nos indica que nos encontramos en una parte instrumental -esta vez más amplia que la anterior- que nos lleva hasta C.

compases de unión (cc. 659-667) En esta parte instrumental volvemos al ritmo marcado de la introducción y a ese tema en el que predominan semicorcheas y corcheas.

C (cc. 667-679) En el c. 668 –anacrusa, c. 667- , y bajo la indicación poco *piu mosso*, comienza C. En esta sección retoma la idea de la segunda frase de A en la que dos voces realizan un canon. Aquí ocurre exactamente lo mismo pero en distintas octavas. Nos encontramos en Re Mixolidio -ya que el Do nunca aparece #- . En la primera semifrase, las dos voces comienzan en Re pero la superior finaliza en tónica mientras la inferior en dominante. En la segunda semifrase se realiza una modulación que nos lleva a finalizar con las notas Mi-La, subdominante sobre tónica de Mi. La figuración que aquí predomina es corchea y negra. El acompañamiento sigue manteniendo las negras rítmicas y se le une una célula repetitiva: *corchea apoyatura-semicorchea*.

[670]

Fl.

Obs.

Cl.

Ck.

Fm.

Tpas.

Tpts.

Tuba.

Perc.

Tim.

Coro.

Pl.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Regio.

I Solo Sord.

to - ca el mar - ti - llo y se ras - ca la co - la - con los nu - dillos ma - ña - na ma - ña - ra

te - ro to - ca el mar - ti - llo y se ras - ca la co - la - con los nu - dillos ma - ña - na ma - ña -

En el c. 680 comienza lo que podríamos denominar *coda o compases de unión* (cc 680-693). Se trata de una sección instrumental muy rítmica y potente en la que no predomina ninguna melodía en especial, aunque sí las negras acentuadas y la célula *corchea con puntillo-semicorchea*. Armónicamente está en Mi Dórico, tonalidad a la que habíamos llegado con la modulación de la última frase.

Hacia el c. 688, compases de unión, cambia la escritura y el carácter para anunciar lo que viene. Aquí aparece el centro tonal de La, otorgado por el bajo, aunque en los acompañamientos, Si, Mi, La, Re y Fa aparecen bemoles. Puede ser una especie de LabM sobre La, no demasiado definido.

VIII. Platero
(Soprano)

“Platero es pequeño”
muy peludo y suave,
tiene el pelo gris,
la barriga grande,
orejas de plata
y patas de alambre.

La flor del hocico
se le entorna al aire,
como cien palomas
de mies y de enjambre.

En las tardes claras
de la luna grande,
Platero le cuenta
la luz al paisaje,

con el uno, ciento,
con el ciento, nadie,
con los ojos, lunas,
con las lunas,
madre.

Este número conforma una unidad compacta –A- y una *coda* o *epílogo instrumental*. Respecto a la sección A, decir que también podemos estructurarla en torno a los cuatro versos que configuran el texto. Tres frases enlazadas y la cuarta con espíritu de *codetta*. Las frases representan una especie de microforma tripartita *a-b-a'* con el añadido de la *codetta*. A se prolonga hasta el c. 731. En el siguiente compás -732- comienza una sección instrumental que, como viene siendo habitual, actúa tanto de *coda* como de *sección de unión* con el siguiente número. En este caso la denominaremos *epílogo instrumental* por ser una recopilación que la orquesta realiza de lo expuesto por la voz.

	<i>a, primera frase o estrofa</i> (cc. 693-705)
A (cc. 693-721)	<i>b, segunda frase o estrofa</i> (cc. 705-713)
	<i>a', tercera frase o estrofa</i> (cc. 714-722)
	<i>codetta, cuarta frase o estrofa</i> (cc. 723-731)

Epílogo instrumental (cc. 731-760)

A (cc. 693-724)

a, primera frase o estrofa (cc. 693-705) Comienza de forma anacrúsica en la última parte del último compás del anterior número–c. 693-. Esta primera frase está formada por dos semifrases. La melodía gira en torno al Fa en la primera semifrase (cc. 694-697) y al Mib en la segunda (cc. 698-703). Esto nos indica el RebM con el que comienza el número, y el Lab Mixolidio hacia donde modula en el c. 702 y del que es dominante el Mib de la melodía. Predominan los grados conjuntos, los saltos de tercera y el ritmo de

negra. En el acompañamiento se superponen varias células de corchea, negra y blanca, y apoyos de la melodía. Hay una intervención, en el c. 699 de la flauta, que contesta en la nota larga de descanso de esta frase.

b, segunda frase o estrofa (cc. 705-713) Comienza en la anacrusa del c. 706 y la primera semifrase finaliza en el c.709. La melodía, aunque en la línea de la anterior, se abre más empezando alrededor de Mib3, pero ampliándose hasta el Reb4. Aquí los puntos de llegada siguen siendo en dominante. El ritmo es derivado igualmente del anterior y en el acompañamiento, ahora, aparecen grupos de corcheas sobre notas tenidas con la función de dar color.

a', tercera frase o estrofa (cc. 714-723) La tercera frase comienza en la anacrusa del c. 715. La semifrase finaliza en el c. 718. La melodía se inicia alrededor de Fa3 como la primera semifrase de la primera frase, ya que melódicamente son iguales. De nuevo volvemos a RebM. La segunda frase varía comenzando alrededor de Reb para finalizar en Mib, nota perteneciente a la dominante. El acompañamiento vuelve a ser como en la primera frase.

codetta, cuarta frase o estrofa (cc. 724-731) En el c. 724 comienza una nueva frase que por el texto y la propia melodía se puede considerar como un final de lo expuesto, es decir, una *codetta*. Está formada por cuatro versos que repiten la misma melodía y el mismo ritmo girando en torno al Reb3. Las palabras del final de cada verso están apoyadas por unas notas dobles del coro; están acompañadas de notas largas y notas dobles de la melodía que van realizando distintos instrumentos. En esta sección modula a Solb Lidio, ya que mantiene las alteraciones de la armadura pero con el centro tonal

IX. Campanillas del aire
(Coro)

Tilín, tilín
campanillas del aire,
tilín, tilín
¿en donde será el baile?
Tilín, tilín
la esquila del cordero,
tilín, tilín
que olvidarte no puedo.
Tilín, tilín
hoja de yerba buena,
tilín, tilín
faroles de verbena.
Tilín, tilín
ya vienen los del circo,
tilín, tilín
se marchan a las cinco.
Tilín, tilín
matita de romero,
tilín, tilín
la llevo en el sombrero.
Tilín, tilín
el rey tiene bigote,
tilín, tilín
¡parece un monigote!
Tilín, tilín
se rompió la campana,
tolón, tolón
la arreglarán mañana.

La estructura de este número puede ser la siguiente:

Introducción (cc. 761-777)
A (cc. 778-815)
B (cc. 816-833)
A' (cc. 834-864)
Coda (cc. 865-884)

La *introducción* (cc. 761-777), con una orquestación abundante, deja constancia del ritmo tan marcado y del carácter fuerte del número; un ritmo de base constante de corcheas y abundancia de notas a contratiempo. Hacia el c. 773 esa base de corcheas, aunque sigue constante, deja paso a figuras más pequeñas como semicorcheas y fusas con una célula repetitiva de *dos notas cortas y una larga*. Los acentos cada vez son más frecuentes y el aumento de dinámica, junto con la acumulación de sonido dado por la concentración de notas y la gran orquestación, dan a esta introducción una marcada

tensión que se relaja al llegar a la sección A. Destaca una melodía muy rítmica que comienza en las trompetas en el c. 763 y pasa en el 766 a los violines I –será utilizada después por la voz-.

Comienza señalando, con rotundidad, que nos encontramos en SolM con un contundente Re-Sol. Después esa melodía desaparece para reiterar varias notas repetidas, siempre alrededor del acorde de dominante -c.767-. Tonalmente pasa por Sim, en el c. 771, desarrollando varios acordes de tónica y juegos de dominante-tónica en el bajo. Cambia a Si Mixolidio en el c. 775, ya que el La# desaparece. Aquí el bajo abandona el juego de dominante-tónica para realizar escalas por grados conjuntos o por terceras, siempre desde Si.

La sección A (cc. 778-815) se divide en una introducción que llega hasta la anacrusa del c. 791 – c. 790- donde comienza la voz formada por dos frases y una codetta, que incluye una semifrase vocal. En este número las frases musicales corresponden a dos estrofas del texto, por lo que una semifrase equivale a una estrofa.

La introducción de A (cc. 778-790) tiene el mismo carácter rítmico que el de la *introducción* del número; mantiene la base de corchea y las notas a contratiempo retomando la melodía del principio, esta vez en violines I y corno inglés. Aquí la melodía vuelve a confirmar la tonalidad de su comienzo: Mi-La mientras los bajos mantienen que La es la tónica. La armadura nos indica la ausencia de Sol#, por lo tanto estamos en La Mixolidio. Hacia el c. 785 disuelve la tensión con negras y blancas superponiéndolas de manera que parecen notas sincopadas dando la sensación de bajada de *tempo*. Aquí el La, que actuaba de dominante, resuelve por fin en ReM, tónica; unas corcheas en la percusión dan paso al tema principal. La primera frase (cc. 790-798) juega con una, dos y tres voces al mismo tiempo. Está compuesta por cuatro versos de idéntica métrica basada en las corcheas. De nuevo aparece esa confirmación de principio de frase: La-Re. El acompañamiento orquestal se reduce, pasando a ser corcheas en los vientos y más tarde en las cuerdas, siempre *a tempo* y seguidas de

silencio. La segunda frase (cc. 798-808) se presenta en dos claras semifrases: la primera a una sola voz, con una variación métrica adaptada al texto –es la melodía presentada en la introducción instrumental al comienzo de este número–,

P e cresc. poco a poco [800]

Fls. Ob. Cl. Fgs. Tpts. Trbn. Coro. Al. Pl. Vn. I Vn. II Va. Vc. Cb.

dar-te no pue-do ti - lin ti - lin ho-ja de yer-ba bue-na ti - lin ti - lin fa - ro-les de ver-be-na ti -

Codetta

y en la segunda utiliza igualmente una pequeña variación, esta vez un canon a cuatro voces. Aunque el bajo de Re y la armadura nos pueden llevar a confusión, si nos fijamos en lo que la voz ha realizado durante todo el número salimos de dudas: comienza con Re-Sol, es decir, estamos en SolM, ya que nunca aparece Do#, pero sobre un pedal de dominante. Aquí recupera el acompañamiento denso igualmente basado en corcheas. Toda la tensión acumulada se relaja al llegar al c. 810. Es en este compás donde dos únicos versos del mismo tema resuelven toda esta parte; tiene un acompañamiento mucho más ligero: sólo algunos vientos, arpas y cuerdas que abandonan las corcheas marcadas para acompañar con líneas más expresivas. En la *codetta* (cc. 809-814) juega con Si Dórico, ya que empieza a aparecer el Sol# mientras los bajos confirman la tonalidad con dominante-tónica pasando, con este mismo juego, a Lam en el c. 812, tonalidad en la que finaliza A y comienza B.

B (cc. 816-833) es una zona de puente o de unión entre ambas secciones; al igual que A tiene una introducción instrumental, más breve en este caso, y esta vez una única frase. La introducción comienza en el c. 816 y abarca hasta el c. 820. En esta introducción abandona un poco el ritmo marcado de corchea dando protagonismo a una célula que ya había aparecido antes: *corchea-dos semicorcheas* jugando con una gran densidad en la orquestación ayudada por la dinámica *f* y llegar a la desnudez de un solo instrumento para volver, otra vez, a toda la orquesta; todo esto en un breve espacio de tiempo. La frase de esta sección es literal a la primera, excepto en la letra, pero esta vez aparece en canon a dos voces que, hacia la segunda semifrase, se convierte en un canon

a cuatro. El acompañamiento aquí es denso, con toda la plantilla, y con un ritmo condensado de corcheas constantes. En el c. 830 vuelve a la célula de semicorcheas; ésta sobre la misma base de corcheas marcadas.

Se trata de unos compases que nos dirigen a A'. Tonalmente B comienza en Lam, como ya comentamos anteriormente, aunque pronto pasa a SolM, como ocurría en A -c. 819-, y cambia a Sim y luego a Mixolidio, en los compases de unión, utilizando la misma estructura armónica que en la sección anterior.

En el c. 834 comienza A' (cc. 834-864). La introducción mezcla el acompañamiento saturado de semicorcheas y percusión derivado de los cc. 775 y siguientes y, a su vez, el tema que aparecía en las trompas y el corno inglés en el c.781. Esta vez el tema lo retoman trompas y trompetas en canon pasando, después, a esa zona de distensión en negras que nos lleva, de nuevo, a las corcheas de la percusión que dan paso, otra vez, al tema. A' tiene igualmente dos frases, pero carece de *codetta*. La primera frase es idéntica a la primera de A, la segunda también pero con un cambio: esta vez en un canon a cuatro voces. Tonalmente A' comienza como A, en ReM sobre dominante, pasa a Sim en el c. 841 y a Re Mixolidio en el c. 868.

La *coda* (cc. 865-884) comienza en el c. 865. Se trata de una forma de eliminar, poco a poco, toda la tensión acumulada. El coro, a nueve voces, repite la palabra "tilín" jugando con distintas combinaciones de corchea y silencio de forma que realizan un efecto de colchón armónico y rítmico que se suaviza con las notas tenidas o ligadas del acompañamiento. Sobre este colchón se escucha tres veces el tema característico de la

Armónicamente toda la *coda* está en SolM que, además, queda definido claramente con el “tilín” que gira siempre en torno a la subdominante-dominante y tónica.

386

X. Yo quiero ser un tic-tac
(Soprano)

Yo quiero ser un tic-tac
de tu rojo corazón,
una lucecilla blanca
de tu ventana interior,
un aire
de tu suspiro,
un pétalo
de tu flor,
una nota
de tu canto,
un hilo
de tu algodón,
una luz
de tu mirada,
un granito
de tu arroz,
una amapola
en tu campo,
un segundo
en tu reloj,
una arena
de tu playa,
un rayito
de tu sol,
una risa
en tu alegría...
y un cachito de tu amor.

Este número está formado por una introducción que, a diferencia de las anteriores, es vocal, abarca hasta el c. 896; una parte central A, también vocal, formada por tres frases que abarcan hasta el c. 921 y una coda instrumental.

introducción (cc. 885-897)
A, sección central, (cc. 897-921)
coda (cc. 921-938)

La *introducción*, aunque es vocal, tiene espíritu de inicio de la pieza en un clima totalmente distinto al de la parte central. Tanto la voz como la instrumentación simulan el sonido del reloj y del tiempo. El viento, el pizzicato del arpa y la figuración larga de los violines I dan un carácter de algo flotante, que aún no es concreto. Esta introducción está formada por una frase vocal de cuatro versos, cada uno de ellos separados con silencios. En esta melodía predominan las corcheas, excepto al final que utiliza tresillos de negra. Tonalmente se encuentra en Re Dórico, aunque a veces juega con la sensible. Estamos en un *tempo* lento, pausado, estático, misterioso...

[885] *Lentamente* $\text{♩} = 60$ [890]

Fls. IV pp

Cl. I pp

Cel.

Soprano Yo quie - ro ser un Tic - Tac de tu ro - jo co - ra -

Ar. I pp

Ar. II pp

Lentamente $\text{♩} = 60$

Vn. I *(alternar arcos)*
sempre pp

[895]

Fls. I-II IV

Cl. I pp

Fgs. pp

Tpas. I pp Sord.

Cel.

Sp. zón u - na lu - ce - ci - lla blanca de tu ven - ta - na - jo - se - rior un

Ar. I

Ar. II

Vn. I

La parte central A comienza, como es habitual, con espíritu anacrúsico en la última parte del c. 897. El carácter es opuesto al anterior. El movimiento es más libre y la voz se presenta cantáble, con arcos en legato. La música comienza en piano incrementándose poco a poco; crece y se enriquece. Las tres frases que la configuran son muy parecidas rítmicamente formadas por negras y corcheas. Primera frase (cc. 897-905); segunda frase (cc. 905-913); tercera frase (cc. 913-921). Las frases están enlazadas, no hay más que un silencio de corchea entre ellas –excepto en la primera-. Cada una de las frases está formada por cuatro semifrases musicales que equivalen a cuatro versos del texto. Cada uno de los versos, como normalmente, finaliza en nota larga –en el texto están separados por comas-; el primero de cada semifrase descansa sobre dos negras mientras que el segundo en una sola –o nota ligada o de mayor duración-. En cuanto al acompañamiento es en esta parte donde aparecen las cuerdas con notas tenidas, principalmente. Los vientos en solitario realizan breves apariciones con fragmentos o variaciones de fragmentos del tema de la voz.

Poco piu mosso e libero [900] **Solo**

C.I. **I Solo**

Tpas. **I Solo**

Sp. **Sord.**

Ar. I

Poco piu mosso e libero

Vn. I **div.**

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

[905] [910]

Flu.

Clu.

Fgo.

Tpas.

Sp. **pp**

Ar. I

Ar. II

Vn. I **mf**

Vn. II **mf**

Va. **mf**

Vc. **div.**

Ch. **mf**

ai - re de tu sus - pi - ro un pé - ta - lo de tu flor u - na no - ta de tu can - to un hi - lo de tu al - go -
dón u - na luz de tu mi - ra - da un gra - ni - to de tu a - ror u - na a - ma - po - la en tu cam - po un se -

Tonalmente las frases están escritas en Do Mixolidio; la primera, confirmada por las notas largas en las que reposa –Do, Sib-; la segunda en Re Frigio, dado por la reiteración del Re en la melodía y la aparición del Mib y por último, la tercera está en MiM descansando en su dominante, aunque en ninguna de estas frases el bajo se confirma con una cadencia.

La coda comienza en el c. 921. Es plenamente instrumental. Retoma el tema de la voz en los violines -c. 921- y en clarinete I y fagot I -c. 929-. También hay apariciones de fragmentos como en oboe I -c. 933-, en la trompa I -c.934- o en los violines I -c. 936-. Como presenta el tema de la voz, el espíritu o carácter es similar al de la sección A, *cantabile*, lírica, con emoción. El acompañamiento es, básicamente, de notas tenidas con intervalos en silencio en los que las notas las retoman otros instrumentos. Tonalmente es el fragmento más inestable, ya que no llega a cadenciar para confirmar una u otra tonalidad. Hacia el c. 924 se presenta la zona más inestable jugando con Fa# y Re#, y hacia el c. 932 con Mib y Do; siempre la relación de tercera y sin confirmar nada en el bajo como ocurría en la sección central.

XI. Luciérnaga (En las hojas del árbol)

(Recitador)

¡Uy!
¡Que
me
caigo!
e!
m
t
n
á
v
e
¡l

Las bolas del guá..

no no
sé sé

¡Uy!
¡Que
me
pierdo!

¡Encuéntrame!

en
las
hojas
del
árbol
en
la
gota
de
miel.

Este es uno de los números más originales, imaginativos e innovadores de toda la obra; ejemplo de modernismo e imaginación. Al igual que ya ha ocurrido anteriormente, se trata de un texto narrado con acompañamiento musical. Pero el tipo de acompañamiento -totalmente efectista, sin ninguna base armónica- y la narración le dan un punto casi de surrealismo; ensoñamiento, sueño, fantasía, imaginación... Glisandos, grupos aleatorios, señalizaciones de indeterminación...; existe determinación de compases, pero el contenido de muchos de ellos es libre, está indeterminada su interpretación. Para la interpretación del narrador la partitura indica: *sonidos largos, como gritados*. La pieza tiene una única sección a la que le sigue una *coda*.

Aunque haya una única parte A (cc. 939-948), al igual que en el número II, se puede dividir en frases debido a la entonación del narrador, al acompañamiento simétrico y a la propia estructura de los versos otorgada por la rima.

A (cc. 939-948)
coda (cc. 949-958)

Comienza con un compás de *introducción* –c. 939- en el que aparece uno de los dos elementos del acompañamiento: una melodía de corcheas sin una clara armonía, casi con carácter improvisatorio; es una especie de presentación serial de doce sonidos –estilo dodecafónico-. Tras esto aparecen las cuatro frases seguidas. Cada una de ellas, excepto la cuarta, está formada por dos compases. Cada uno de estos compases es una semifrase y tiene un acompañamiento diferente. En las tres primeras frases, la primera semifrase tiene ese toque surrealista, efectista, que le otorgan los glisandos y las microarmonías que se logran con el excesivo cromatismo de los grupos aleatorios. Así se consigue un sonido parecido al caer de unos cristales, de unas gotas de agua. Si nos fijamos, este acompañamiento aparece con los textos: ¡uy que me caigo!, las bolas del agua, ¡uy que me pierdo!, en las hojas del árbol. Podemos ver una tendencia onomatopéyica –estos versos en el texto también simulan un descenso–.

El acompañamiento de las segundas semifrases se trata del ya descrito en el compás de introducción, con una línea musical más clara. Esta estructura, de primera semifrase

acompañamiento efectista, segunda semifrase acompañamiento 'lineal', se da en las tres primeras. La cuarta está formada por tres compases: uno de acompañamiento efectista, seguido de otro lineal y finaliza con otro efectista realizando, así, un lógico acompañamiento con respecto al texto.

En el c. 949 comenzaría la *coda* en la que predominan notas dobles, tresillos de corcheas y grupos aleatorios. El ritmo sube poco a poco preparando el *allegro* del número XII. Igualmente asciende el ritmo progresivamente hasta estallar en un *fff* en el que se han condensado todas las notas, todos los timbres y todos los ritmos.

955

Fl.

Obs.

Cl.

Fag.

I

II

III

IV

V

VI

I

II

III

IV

Perc.

Timp.

Ac. I

Ac. II

Pl.

Vn. I

Vn. II

Vm.

Vc.

Cb.

ff

fff

II Tam-tam (medio)

III Tam-tam (grave)

IV Bombo

I Tam-tam (agudo)

XII. Allá viene el avestruz

(Coro)

Allá viene el avestruz
la nariz llena de luz,
cosquillas en la orilla de la cola,
y debajo del sombrero
una amapola.

Allá viene el puerco espín
la nariz llena de hollín,
cerezas en la punta de las púas,
y escondidas bajo el gorro
tres ganzúas.

Allá viene el armadillo
la nariz llena de brillo,
cascabeles colgados de la oreja,
y debajo de la pata
una madeja.

Allá viene el dromedario
la nariz llena de barro,
un gran saco a las espaldas,
y prendidas al hocico
dos esmeraldas.

Allí viene el Capitán Olé, Olé
y el Doctor Cucurucú,
y el gigante Monedilla
y el enano Bululú;

la gallina de los huevos de oro,
la canción de treinta notas,
la vaca café con leche,
y el gato con botas.

¡a la estrella!

¡a la cima del guirlache!
A escribir palotes tontos,
y hora sin Hache.

Este número está formado por una sección principal, *A*, que abarca hasta el c. 1010 y está formada por cinco frases. Es una zona descriptiva donde cada frase musical, que corresponde a una estrofa del texto, junto con el ritmo, la métrica y los instrumentos plasman lo que el texto nos relata. La segunda sección más breve, *B*, que se extiende hasta el c. 1025 es una zona donde lo rítmico deja de tener relevancia para cobrar protagonismo el ambiente tímbrico y de *legato*. En estas dos secciones coro y orquesta son participantes. Este número finaliza con una coda instrumental a modo de epílogo – comienza en el c. 1026- donde la orquesta realiza, no de forma literal, un recuerdo de lo expuesto anteriormente.

	<i>compases introductorios</i> (cc. 959-960)	
	<i>primera frase o estrofa</i> (cc. 961-967)	
	<i>segunda frase o estrofa</i> (cc. 968-973)	
	<i>compases de unión</i> (cc. 974-975)	<i>B</i> (cc. 1011-1026)
<i>A</i> (cc. 959-1010)	<i>tercera frase o estrofa</i> (cc. 976-985)	
	<i>cuarta frase o estrofa</i> (cc. 986-992)	<i>Coda instrumental</i>
	<i>quinta frase o estrofa</i> (cc. 993-1000)	<i>o epílogo</i>
	<i>sexta frase o estrofa</i> (cc. 1001-1010)	(cc. 1027-1063)

La sección A (cc. 959-1010) comienza por dos *compases de introducción* (cc. 959-960) en los que la figuración de corcheas y silencio y la articulación marcada nos anticipa lo que va a decir el texto. La *primera frase o estrofa* (cc. 961-967) está compuesta por cuatro versos, dos con una rima formando una semifrase, y dos con rima distinta formando la segunda. Como es habitual en el compositor, la frase comienza con un salto de quinta ratificando la tonalidad: Do-Fa, ya que nos encontramos en FaM. Durante la primera semifrase asciende reposando en Do –semicadencia- y en la segunda desciende resolviendo en la última nota Fa –tónica-. El ritmo base es de corchea jugando mucho con las notas repetidas. El acompañamiento continúa como en la introducción, corcheas muy marcadas que en las cuerdas son apoyadas por negras. El texto trata de un *avestruz* y la música quiere reflejar los pasos clavados y rítmicos de este animal.

Allegro $\text{♩} = 120$ [960]

[965]

A-lla vie-ne el a-ves- truz la na-riz lle - na de luz, cos-qui-llas en la o-

ri-lla de la co-la, y de - ba - jo del som-bre-ro a-na-a-ma - po-la. A-lla vie-ne el puer-co co-

La *segunda frase o estrofa* (cc. 968-973) comienza en el c. 968. Musicalmente es idéntica a la anterior, sólo cambia el texto, pero la estructura de semifrases y rimas se mantiene. El acompañamiento continúa en la misma línea -ahora se habla de un *puerco espín*-, la diferencia es que desaparecen las cuerdas.

Tras dos compases de unión, en los que predominan los vientos a ritmo de negra, aparece la *tercera frase o estrofa* (cc. 976-985). Melódicamente cambia con respecto a las anteriores, pero sigue predominando el ritmo de corchea -aunque esta vez ya aparecen negras- y las notas repetidas. Igual que la anterior, confirma la modulación a Re con el comienzo La-Re junto el bajo. Aquí se superponen Re Mixolidio, ya que no hay Do# y Re Lidio, ya que en algunas voces aparece el Sol#. También hay cuatro versos, con rima dos a dos, solo que esta vez el tercero y el cuarto no están seguidos; se vale de las notas largas para finalizar cada uno, primero en dominante y luego en tónica como anteriormente. En cuanto al texto, ahora nos habla de un *armadillo*, lo cual se refleja en el acompañamiento; las corcheas pasan a ser seguidas, no separadas por silencios -es un animal con cuatro patas, con un caminar más ligero- y, aunque marcado el ritmo, la aparición de negras le da un paso algo más reposado.

La cuarta frase o estrofa (cc. 986-992) es muy representativa. Rítmicamente continúa en la línea de sus antecesoras y melódicamente está claramente derivada, aunque ya no aparece el salto inicial de quinta ni reposa primero en dominante sino las dos veces en tónica. Tras el calderón del c. 991 el Re Mixolidio, en el que está escrita la frase, resuelve en SolM finalizando en esta frase en Sol. La indicación *poco meno mosso* y el acompañamiento de notas más largas -negras o negras con puntillo-, junto con algunos acentos de la melodía y un calderón que hay hacia el final de ésta, nos muestran algo mucho más pausado. El texto habla de un *dromedario*.

985 Poco meno mosso $\text{♩} = 128$

Fl. Flin. Solo

Obs. I-II

Cl. III-IV

Fg. I-II

Tpas. I Solo

Tb. T. Bajo

Tuba solo

Coro A-llá vie-ne el dro-me - da-rio la na-riz lle-na de ba-ro, un gran sa-co a las es-pa-las

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

La quinta frase o estrofa (cc. 993-1000) comienza en el c. 993. Retoma el ritmo anterior. La melodía, al menos en los tres últimos versos, es lineal, de corcheas, derivada de las anteriores. Sólo hay una excepción: que tiene como función enfatizar el texto. La célula *semicorchea-corchea* del primer verso, seguida de unos compases instrumentales, vuelve a recalcar el salto de quinta y el descanso en dominante para resolver en la tónica del segundo verso. Esta célula coincide con las palabras “olé,olé”. Aquí el acompañamiento es de corcheas picadas y cobran protagonismo las trompetas aludiendo así al capitán con cierto aire español. El acompañamiento de los tres versos restantes se limita a unas notas tenidas. Tonalmente, como decíamos, comienza en SolM pero en el c. 1002 aparece un Do# indicándonos Sol Lidio.

La sexta y última frase o estrofa (cc. 1001-1010) se caracteriza porque los dos primeros versos está separados con el tercero con unos compases instrumentales por medio, sin embargo, los dos últimos están unidos como hasta ahora. Pero los primeros tienen la estructura rítmica similar a las ya aparecidas -corcheas seguidas- mientras que los dos últimos utilizan silencios entre nota y nota. Quizá sea para *ralentar* el paso de la *vaca lechera* a la que se refiere el texto, o al paso del *gato con botas* –obviamente algo más patoso-. En el c. 1007 vuelve a SolM, continuando con los descansos en dominante y tónica.

La sección B (cc. 1011-1026) contrasta con la linealidad y cierta simetría de A. Aquí, como comentamos anteriormente, lo que prima es el factor tímbrico y de *legato* a

1010

♩. ♪) *Meno mosso allarg.*

Fl. *1-II a 2*

Obs.

Cl. *Cl. B. Cl. B. muta a Cl. III*

Fg. *pp*

Perc. *Bo. > > > >*

1. *¡A la es-tre-lla!*

2. *¡A la es-tre-lla!*

3. *¡A la es-tre-lla!*

4. *¡A la es-tre-lla!*

5. *¡A la es-tre-lla!*

6. *¡A la es-tre-lla!*

7. *¡A la es-tre-lla!*

Ar. I

Ar. II

Vn. I *div. pp*

Vn. II *div. pp*

Va. *pp*

Vc. *pp*

Ch. *pp*

397

(2+3) (2+2+1) 1050

Fls. III muta a Fin.

Oba.

Cl. I-II

Cl. III-IV

Fgs. I-II III C.Fg.

Tpas.

Tpts. I-II III-IV

Trbn. I-II-III-IV

Caja

Perc. Plato (suspendido) Bo.

Tim.

Ar. I

Ar. II

Pl.

Vn. I (2+3) (2+2+1)

Vn. II

Vla.

Vcl.

Ch.

Poco a poco la tensión se deshace con *glisandos* y escalas rápidas prescindiendo casi de acompañamiento para poder enlazar con el *moderato* del siguiente número. Tonalmente la *coda* comienza en un Sol Lidio con un bajo de tónica y el comienzo resolutivo de la melodía; pasa a Mixolidio en el c. 1031 donde comienza a aparecer el Do becuadro; modula a Do Mixolidio en el c. 1043 jugando en los compases siguientes también con el Do Lidio, como se puede comprobar en los septillos ascendentes donde conviven el Sib y el Fa#. Esta fusión continúa hasta el final del número.

XIII. Madre, si yo fuera una nube
(Soprano)

Madre,
si yo fuera una nube
¿me dejarías llorar
para no ir a la escuela?

Madre,
si yo fuera tu boca
¿me dejarías reír
para no enfadarte?

Madre,
si yo fuera un suspiro
¿me dejarías entrar
en tu corazón blanco?

Este número tiene una única sección A formada por tres estrofas. Musicalmente podemos estructurarla en dos pequeñas zonas, la expositiva y reexpositiva: *a* o *zona expositiva* formada por dos estrofas junto con los compases instrumentales previos a las mismas; *a'-coda*, *zona reexpositiva*, *resolutiva* y *de unión* con el siguiente número, configurada por los compases de introducción y la zona vocal, como en *a*, y los compases instrumentales añadidos con la función de finalizar y de unir con lo que viene a continuación. La zona *a* corresponde a dos estrofas del texto y *a'* solo a una, la tercera.

A

a, *zona expositiva* (cc. 1064-1090)

a'-coda, *zona reexpositiva*, *de final* y *de unión* (cc. 1091-1106)

a, *zona expositiva* (cc. 1064-1090) La primera estrofa o frase comienza con cuatro compases de introducción en los que se presenta una melodía que será la base del acompañamiento de todo el número. Esta melodía está basada en corcheas predominando los intervalos de segunda, tercera y cuarta. Se presenta por primera vez y en el primer compás del número, en la celesta y el arpa, con un acorde de tónica desplegado en segunda inversión; el clarinete contesta en el compás siguiente. Junto con el pedal del bajo se nos muestra un rotundo Fa Lidio. A continuación, aparece de nuevo en el corno inglés y contestan el oboe y la celesta; todo esto acompañado de notas tenidas en las cuerdas y algún viento esporádico siempre con este diseño comenzando en Do.

Moderato
♩ = 76-82 (flexible)
[1065] (2-3-3-2) (2-3-3)

Flu. I
Obu.
Cl. I
Cl. II
Fgs.
Tpas.
Perc. (Vibrafono (arco))
Ccl.
Soprano
Alt. I
Alt. II
Va. I
Va. II
Va.
Vc.
Cb.

Moderato
♩ = 76-82 (flexible)
(2-3-3-2) (2-3-3)

La primera frase vocal comienza en anacrusa, última parte del c. 1068, con una melodía muy lírica basada en corcheas y negras donde predominan los grados conjuntos y algún salto -no mayor que cuarta-. Cada uno de sus cuatro versos está separado por un silencio de negra. El acompañamiento sigue siendo una conversación de la célula melódica de la introducción con pequeñas variaciones. Aparece en fagotes -c.1069- y es contestada al compás siguiente por la flauta I. Esa cabeza melódica sigue apareciendo en violas y celesta -c.1071-, violines I -c. 1072-, violines II -c. 1073- y corno inglés -c.1075-. Tonalmente comienza en Fa Lidio modulando a Lam -1072-, pero sólo dos compases tras los cuales aparecen los sostenidos de LaM -c. 1074-.

[1070]

[1075]

La segunda estrofa o frase comienza en también en anacrusa, última parte del c. 1078-, tras tres compases de unión en los que aparece una variación de la célula del acompañamiento consistente en que una corchea se divide en dos semicorcheas. La frase vocal es una variación de la primera con ritmo y melodía similares. Esta vez los cuatro versos están separados de distinta forma: primero y segundo por silencio de negra, segundo y tercero por silencio de corchea y tercero y cuarto seguidos. En el acompañamiento continúa la conversación sobre notas tenidas, pero esta vez la célula está derivada de la anterior: *dos corcheas-negra-cuatro corcheas-negra*, aunque melódicamente sugiere lo mismo. Aparece en el clarinete I y violoncello en el c. 1079 y en el fagot I y violoncello en el c. 1081.

A continuación, surgen los compases de unión que nos llevan, de nuevo, a la introducción de *a'*; retoman el elemento que apareció en los anteriores compases de unión, el derivado de la célula con semicorcheas. Clarinetes, violines y flautas se pasan el motivo sobre notas tenidas. Armónicamente comienza en la tonalidad con la que finaliza *a*, LaM, pero en el c. 1079 pasa a Re Dórico, aunque juega a veces con la sensible en la melodía para mantener el comienzo similar a la otra frase (tono-semitono). Los compases de unión realizan una especie de círculo de quintas para así poder modular a Fa, donde comienza *a'*.

La siguiente sección, *a' o zona reexpositiva, de final y de unión* (cc. 1091-1106), comienza con la introducción melódicamente igual a la de *a*, aunque cambiando la orquestación. La célula aparece en el corno inglés -c.1091- contestando al compás

siguiente las flautas. Luego en las flautas y celesta -c. 1093- contestando clarinete I. La frase vocal, aunque melódicamente se parece más a la primera, en cuanto a la estructura de separación de versos es idéntica a la segunda. El acompañamiento sigue igual pasando la melodía de flautas a violines y de éstos a oboes. Los últimos compases (cc.1103-1106) nos unen con el siguiente número y aparece en distintas voces una parte de la célula variada del acompañamiento de la segunda frase: *dos corcheas-negra*. Armónicamente *a'* comienza de nuevo en Fa Lidio mezclándose con FaM en el c. 1093. Modula a La Dórico en el c. 1099 y, en los compases de unión del final, realiza un breve guiño en MiM y MibM sin llegar a establecerse, pero que en su conjunto actúan de dominante finalizando en La Mixolidio –tónica-, dominante de la tonalidad con la que empieza el siguiente número -*Al aire se marcharon cuatro palomas*-. De nuevo un pequeño círculo de quintas para finalizar.

1095 1100

Fl. I-II-III

Obs. I Solo

Tpas.

Sp. Ma - dre, si yo fue - ra un sus - pi - ro ¿me de - ja - ri - as en - trar

Ar. II

Va. I pp div.

Va. II pp

Va. pp

Vc. pp

Cb. pp

1105 allarg.

Obs. I

Cla. I

Tpas. II Sord. III Sord. mf

Sp. en tu co - ra - zón blan-co?

Va. I null. IV^o f^e cant. div. unis. allarg.

Va. II f^e cant. div. unis. allarg.

Va. f^e cant. div. allarg.

Vc. f^e cant. allarg.

Cb. f^e cant. allarg. piz.

XIV. Al aire se marcharon cuatro palomas
(Coro)

Al aire se marcharon
cuatro palomas,
cerezas en el pico
sol en las lomas.

Al agua se marcharon
tres pececillos,
diamantes en la cola
y en los anillos.

Al circo se marcharon
dos elefantes,
almendras en la trompa
siempre adelante.

Y al cielo se subió
el mi ángel niño,
montado en una estrella
de azucarillo.

Este número está formado por una única sección A que se extiende hasta el c. 1183 donde comienza la *coda*. A, que se inicia por cuatro compases a modo de *introducción*, podemos estructurarla en el en torno de las *cuatro estrofas* del texto que a su vez equivalen a *cuatro frases musicales vocales* separadas, cada una de ellas, por *interludios instrumentales*. Finaliza por una *coda* que podemos dividir en dos secciones. La primera –c1- es vocal y lírica en donde el coro repite la última estrofa del texto; la segunda –c2-, que es instrumental, tiene carácter rítmico.

introducción (cc.1107-1110)
primera estrofa o frase musical vocal (cc. 1110-1122)
primer interludio instrumental (cc. 1123-1137)
A (cc. 1-1182) *segunda estrofa o frase musical vocal* (cc. 1137-1145)
segundo interludio instrumental (cc. 1146-1152)
tercera estrofa o frase musical vocal (cc. 1152-1162)
tercer interludio instrumental (cc. 1163-1169)
cuarta estrofa o frase musical vocal (cc. 1169-1179)
compases de unión (cc. 1180-1182)

c1 (cc. 1183-1192)

Coda (cc. 1183-1210)

c2 (cc. 1192-1210)

Este número comienza por los cuatro compases de *introducción* (cc. 1107-1110) que nos muestran la base de la melodía que va a protagonizar la orquesta. En esta introducción se escucha un movimiento de corcheas que predomina primero en flautas y contestan violines I; las primeras alrededor de La y las segundas alrededor del acorde de tónica. Nos encontramos en ReM. Notas largas y una sombra de corcheas en el acompañamiento.

Moderato (con mosso) (Coro) [1110]

♩ = 100

Fl. I-II *p e dolce*

Fl. IV (Sol) *p e dolce*

Obs.

Cl. I II

Cl. III muta a Cl. Bajo IV

Fag.

Tpac.

Coro *p* Al

Ar. I

Ar. II

Moderato (con mosso)

♩ = 100

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

La *primera estrofa o frase musical vocal* (cc. 1110-1122) comienza en anacrusa, última parte del c. 1110-. La voz se divide en dos semifrases separadas por dos compases instrumentales que son una variación de la melodía de la introducción pero con cinquillos. La melodía comienza, como es habitual, con un salto dominante-tónica descansando primero en dominante, en el primer verso, para resolver en tónica, al final del segundo. Los cinquillos empiezan en Re y los primeros finalizan en Do becuadro dejando claro que, en el c. 1115, ha modulado a Re Mixolidio. En la melodía vocal predominan la figuración de negras y blancas dejando claro el ritmo 3/4 y los grados conjuntos. En cuanto al acompañamiento, arpas y cuerdas se dedican a realizar un acompañamiento de vals basado de nuevo en La-Re.

1110

IV muta a Do

Al ai-re se mar-cha-ron

la mitad

div.

1115

I-II Fl.

III-IV Fl.

Ob.

Cl.

Cl. Bajo Solo

Fg.

Tpas.

Coro

Ar. I

Ar. II

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

IV muta a Fl. en Sol

cua-tro pa-lo-mas, ce

El *primer interludio instrumental* (cc. 1123-1137) comienza en el c. 1123. Se inicia con una frase instrumental, a modo de introducción, que nos había esbozado un poco melódicamente la introducción de *a*. Esta frase se repetirá como *interludio* en cada una de las partes del número. Está dividida en dos semifrases de cuatro compases cada una que son, a su vez, dos gestos melódicos que abarcan cada uno dos compases. La frase aparece la primera vez en el violín I en el c. 1123. La segunda vez se presenta una variación de la primera semifrase, de nuevo, en el violín II -c. 1131- pasando a los oboes I el primer gesto melódico de la segunda semifrase -c. 1135- para retomar el segundo gesto los violines II -c. 1136-. Así se completa una misma frase con distintos timbres. El acompañamiento sigue siendo de vals.

a tempo (ma pochiss. piu mosso)

1125 1130

1135

a tempo (ma pochiss. piu mosso)

La segunda estrofa o frase musical vocal (cc. 1137-1145) comienza también en anacrusa, última parte del c. 1137-. Esta vez es a dos voces; ahora incluyen corcheas y siguen predominando los grados conjuntos. Esta vez no hay interrupción instrumental entre las semifrases. El acompañamiento sigue siendo principalmente el acompañamiento de vals, aunque introduce gestos de semicorcheas en la primera semifrase.

1140

a tempo

I Solo II Solo

Flc. IV en Sol

Clb. IV

Fgs.

Tpas.

Coro

Al a - gua se mar - cha - ron tres pe - ce - ci - llos, di - a -

Ac. I

Ac. II

Vn. I

Vn. II

Va. div.

Vc. unis.

Ch. Pizz.

Tonalmente seguimos en ReM. Aunque la melodía ya no es tan clara con las resoluciones en tónica, el bajo realiza una bajada descendente por grados conjuntos de Re a Re volviendo luego de Si a Re lo que, aunque aparezca zona inestable, nos confirma que no hemos modulado.

El *segundo interludio instrumental* (cc. 1146-1152) comienza en el c. 1146 con la melodía instrumental antes citada. Esta vez sólo se escucha una vez. La primera semifrase aparece en el clarinete I y la segunda se divide entre el oboe I y los violines. Mientras, el arpa II utiliza el recurso armónico anterior partiendo del ReM que dejaba; realiza un descenso por grados conjuntos desde la tónica hasta el Fa# modulando así en el c. 1153 a Fa# Mixolidio. El acompañamiento, bastante desnudo, sigue siendo el ritmo de vals.

La *tercera estrofa o frase musical vocal* (cc. 1152-1162) comienza, de nuevo, en anacrusa, última parte del c. 1152. Esta vez también es a dos voces y sin interrupción instrumental. Destaca el aumento de dinámica, la acumulación de sonido en el acompañamiento y el estallido sonoro en el c. 1159 donde el *forte* se ayuda de los *glisandos* y las *semicorcheas* para llegar a un clímax que pronto se disuelve. Es en este punto del c. 1160 donde aparece, bruscamente, Mib Mixolidio.

The image shows a page of a musical score for measures 1160 to 1162. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Oboe (Obs.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgs.), Trumpet (Tpas.), Trombone (Tpts.), Piano (Pia.), Percussion (Perc.), Cello (Cel.), Double Bass (Cba.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes vocal lines for Soprano (Sop.) and Alto (Alto.), and instrumental lines for Arpa I (Ar. I) and Arpa II (Ar. II). The key signature changes to B-flat major (Fa# Mixolidio) at measure 1160. The tempo is marked 'Rit.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, sf), and articulations (gliss., marc.).

El *tercer interludio instrumental* (cc. 1163-1169) comienza en el c. 1163. La melodía instrumental aparece sólo una vez, íntegramente, en el saxo soprano acompañado del ritmo de vals en arpa y cuerdas y el gesto, antes aparecido, de corcheas en las flautas.

a tempo (ma pochiss. piu mosso) [1165]

Fls. I-II-III
Fl. IV (Sol)
Obs.
Cl. B.
Sax sop. en Si.
Fgs.
Tpas.
Tpts.
Trbs.
Coro.
Ar. I
Ar. II
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

La *cuarta estrofa o frase musical vocal* (cc. 1169-1179) recuerda en su figuración a la primera; sigue configurada por negras y blancas, aunque ahora introduce alguna corchea y está compuesta por tres voces. El acompañamiento de vals se ve reforzado por notas tenidas y gestos de tresillos de corchea.

1170

La frase como tal termina en el c. 1179. Los siguientes son unos *compases de unión* (cc. 1180-1182) que nos llevan a la *coda* y nos recuerdan al final de la tercera frase estrofa (cc. 1159-1160) con esos glisandos y semicorcheas y con el cambio brusco de tonalidad. Tonalmente esta sección comienza en LabM y hacia el c. 1176, aunque sin establecerse, juega con el Re becuadro del Lab Lidio. Los compases de unión se encuentran en Mi Mixolidio.

La *coda* (cc. 1183-1210) se inicia en c. 1183. Comienza *c1* (cc. 1183-1197) donde se superponen la melodía de la orquesta con una estrofa vocal que separa en cuatro versos a cuatro voces. Esto sobre el ritmo de vals del resto de la orquesta evoca el recuerdo de lo que ya hemos escuchado. La melodía de la orquesta la comienzan los violines I; otros instrumentos aparecen con pequeños fragmentos derivados de la conocida frase. Esta es la parte más melódica de la *coda*, que llamamos *c1*, y llega hasta el c. 1192.

c2 (cc. 1197-1210) comienza en también en anacrusa, última parte del c. 1197, y es una zona muy rítmica donde hay una melodía derivada de la anterior que aparece en violines y flautas y la acompañan rítmicamente trompas y percusión con tresillos acentuados; mientras, el resto de orquesta continúa con su acompañamiento habitual.

Poco piu mosso 1200

The musical score is for measures 1195 to 1205. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone), percussion (Platillos, Carraca, Flexatón, Caja, Bombo), and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass). The tempo is marked 'Poco piu mosso' and the key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'div.'.

Esto nos lleva al c. 1205 donde toda la tensión llega a un acorde de dominante, tensión que se relaja en los compases siguientes con un leve recuerdo de las corcheas. Armónicamente *c1* comienza en LaM y *c2* en Mi Mixolidio. En el c. 1205 se escucha brevemente Reb y pronto cae en el acorde de dominante de MiM, tonalidad en la que comienza el siguiente número.

XV. Voy al borde de la tierra y a las orillas del mar

(Recitador)

- ¡Aletea, aletea,
bicicleta!
¿dónde vas?
- Voy al borde de la tierra,
y a las orillas del mar.
- ¡Aletea, aletea,
bicicleta!
¿de dónde eres?
- Soy de las veinte ciudades
en donde el agua no duerme.
- ¡Aletea, aletea,
bicicleta!
¿dónde vives?
- En los cuernos de la luna
y en la cara del aljibe.
- ¡Aletea, aletea,
bicicleta!
¿dónde estás?
- Estoy poniéndome cintas
de caminos y de azahar.

Este número es de una sola unidad, A, que podemos estructurar en cuatro pequeñas secciones correspondientes cada una con la pregunta y respuesta del texto. Está escrito para narrador y orquesta. Cada pequeña sección comienza por uno o dos compases instrumentales que introducen el texto y suelen estar separadas entre ellas por varios compases de unión. La primera sección comienza en el c.1211 hasta el c.1227. En el siguiente compás comienza la segunda, b, en el c. 1249 la tercera, c, y en el 1256 la cuarta y última, d.

A

primera sección (cc. 1211-1223)
compases de unión (cc. 1224-1227)
segunda sección (cc. 1228-1240)
compases de unión (cc. 1241-1248)
tercera sección (cc. 1249-1255)
cuarta sección (cc. 1256-1266)
compases finales y de unión (cc. 1267-1273)

La *primera sección* (cc. 1211-1223) comienza con dos compases de introducción que van a aparecer en la mayoría de las otras frases. Las flautas introducen una célula de *cuatro corcheas* que se repite y será el motor del acompañamiento. La frase se divide en dos semifrases separadas entre sí por dos compases en los que a la célula principal del acompañamiento se le unen corcheas picadas. Este pizzicato será repetitivo entre frases y semifrases. La segunda semifrase finaliza en el compás 1221. El narrador ha estado acompañado de la célula principal con algunas notas tenidas o negras y algún que otro pizzicato.

The image shows a musical score for measures 1215 and 1220. The score is written for a full orchestra and a narrator. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), Recorder (Rec.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Recorder part has the lyrics '¡Aletea, aletea bicicleta! ¿dónde vas?' for measure 1215 and 'Voy al borde de la tierra, y a las orillas del mar.' for measure 1220. The score also includes dynamic markings such as 'pp', 'p', 'mf', 'f', 'div.', 'pizz.', and 'arco'.

Al terminar la voz hay dos compases en los que termina el acompañamiento que había hasta ahora y, a continuación, aparecen los *compases de unión* (cc.1224-1227), cuatro compases con la función de unir dos secciones. Están configurados por corcheas en pizzicato, esta vez en escalas ascendentes y descendentes en todas las cuerdas. Tonalmente se desarrolla en MiM con un pedal de tónica en el comienzo que cambia en las escalas que están en dominante para resolver en su tónica, justo al final.



La *segunda sección* (cc. 1228-1240) comienza en el c. 1228 con los dos compases de introducción. La estructura sigue en la línea anterior: la primera semifrase está seguida de dos compases con corcheas pizzicato y la segunda de cuatro. El acompañamiento, principalmente, continúa siendo la célula sobre notas tenidas y algunas negras. Seguimos en MiM hasta los *compases de unión* (cc.1241-1248) que modula a FaM, en esas escalas que ahora utilizan la dominante de Fa, comenzando con el acorde de séptima, Do-Sib, y resolviendo, como antes, en la tónica en el último compás.

La *tercera sección* (cc. 1249-1255) es algo diferente, aunque no repercute al carácter uniforme de la pieza. Aquí desaparecen los dos compases de introducción y los compases pizzicato de unión entre semifrases y del final de frase. En su lugar, únicamente, hay un compás que une las dos semifrases -c.1252- y es sólo una continuación del acompañamiento. En el acompañamiento de esta frase la célula principal pasa de flautas a violines -que juegan con ella pasando de violín I a II- y destacan las negras sueltas o seguidas que casi predominan sobre las notas tenidas de algunas cuerdas. Tonalmente, aunque vuelve a MiM en el c. 1251 no es algo muy marcado; realiza un pequeño guiño a MibM en el c. 1253 y pronto modula para terminar en la dominante de SolM, tonalidad en la que comienza la siguiente sección.

La *cuarta sección* (cc. 1256-1266) retoma la estructura de las dos primeras: dos compases de introducción con las células que aparece esta vez en clarinetes, saxo y arpa I con el único acompañamiento de trompetas; los dos compases pizzicato entre semifrases y los del final de frase. En la primera semifrase y compases de unión destaca la orquestación: sólo los vientos agudos y las cuerdas graves. Nunca se deja de escuchar esa célula motora. En la segunda semifrase la orquestación varía: saxo y arpa I continúan con esa célula o variación de ésta sobre notas tenidas -violines y piano- o más breves -fagotes y arpa II-. Destacar, por último, que ahora los *compases finales o de unión* (cc. 1267-1273) en pizzicato se duplican, son dos semifrases de cuatro compases, en la misma línea de escalas ascendentes y descendentes en las cuerdas. Así deriva directamente en el siguiente número. Tonalmente esta sección comienza y finaliza en SolM.

[1265] *Poco più mosso*

Fls.

I-II

Clb.

Sax.

Fgs.

Rec. y de azahar.

Ar. I

Ar. II

Pl.

Poco più mosso

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

[1270]

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

XVI. Cerezo
(Coro)

Cerezo,
¿en dónde guardas
la flor del beso?

Abedul
¿cuándo te vistes
de cielo azul?

Manzano,
¿cuántas ramicas
tiene tu mano?

Almendo,
¿cambias tus flores
por rodadendros?

Ciprés,
¿cuándo es más larga
tu sombra al mes?

Castaño,
¿cuántos plumeros
rizas al año?

Toronjil,
¿cuentas las pipas
en el abril?

Ciruelo,
¿qué golondrinas
cantan al vuelo?

Peral,
echa la cuenta
por si está mal.

El texto de este número nos muestra nueve estrofas de tres versos cada una de las que solo la última es una afirmación; las ocho anteriores son preguntas abiertas, preguntas sin respuesta. La interpretación musical que el compositor le da a este texto es en formato de estrofa, por semifrases separadas una de la otra por silencios configurando cada dos una frase musical. La estructura global será de un *A*, *B*, *A'* + *Coda instrumental*. El número dará comienzo por unos compases instrumentales a modo de introducción. Después, la sección *A* formada por dos frases, es decir, cuatro estrofas en donde, y debido al final musical de las mismas, la primera semifrase o estrofa representa a una pregunta y la segunda semifrase o estrofa a una respuesta. Por el contrario en *B* el planteamiento musical de todas las semifrases o estrofas es de preguntas abiertas como indica el texto. Otra indicación de que estamos en *B* o sección central es en lo relativo a las modulaciones de los diferentes ambientes modales y tonales. A continuación, entramos en *A'* que, siendo literal a *A*, presenta solo la mitad de dicha sección. El número finaliza con una *coda instrumental* que en su primera parte ayuda a concluir el número y en la segunda lo une con el siguiente. Hay que señalar los numerosos cambios de compases de este número y de toda la obra –multiplicidad métrica-, recurso utilizado para facilitar el natural discurso del texto.

Introducción (cc. 1274-1277)

A (cc. 1277-1296)

B (cc. 1297-1318)

A' (cc. 1319-1329)

Coda instrumental –c1,c2- (cc. 1329-1338)

c1, de final (cc. 1329-1335)

c2, de unión (cc.1336-1338)

Los compases de *introducción* (cc.1374-1277) nos muestran un elemento melódico repetido, en cuatro gestos de corcheas en los oboes, que aparecerá varias veces entre versos. A esta melodía le acompañan corcheas picadas en el resto de vientos y algunas cuerdas. Tonalmente estamos en SolM.

A (cc. 1277-1296)

La *primera frase* (cc. 1277-1286) comienza en la anacrusa del c. 1278 y está formada por cuatro versos separados por varios silencios. En la melodía destacan los saltos de quinta o de cuarta en los comienzos o finales de los mencionados versos. También es de resaltar la apoyatura con la que terminan los dos primeros enfatizando la tercera del acorde –pregunta-. Comienza en SolM, tonalidad de la introducción. Los puntos de reposo de los versos se dan en las notas de la tónica finalizando, como es habitual, en Sol –respuesta-. El bajo mantiene un pedal de tónica. Predomina el ritmo base de corchea y las negras como nota larga de final. En el acompañamiento, a las corcheas picadas que van cambiando de instrumento, se unen los grupos de corcheas que se escuchan en distintos instrumentos en los silencios que hay entre versos.

1285

(3-2-2) (2-2-2)

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Core

Alt. II

Pl.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

A - be - dal.

cuando se vis-tas de cie-lo a - zul?

div.

div.

App.

La *segunda frase* (cc. 1287-1296) comienza en la anacrusa del c. 1288. Melódicamente es igual a la anterior y la estructura también. Incluso el acompañamiento, aunque melódicamente no es literal, está planteado de la misma forma. Seguimos en SolM.

B (cc. 1297-1318)

La tercera frase de este número (cc. 1297-1304), primera de esta sección, comienza en la anacrusa del c. 1298. Melódicamente varía, aunque sigue en la misma línea que las anteriores con los saltos de cuarta y quinta incorporándose, ahora también, saltos de tercera. Una de las diferencias sustanciales de esta sección, como comentamos anteriormente, es que aquí todas las estrofas o semifrases están planteadas como preguntas. Otra variación melódica viene dada, principalmente, por la modulación del c. 1297 a Mim. Rítmicamente es igual a las anteriores; sólo que el cambio de texto realiza leves variaciones en el ritmo. En el acompañamiento las corcheas van pasando de violines a fagotes y flautas, luego clarinetes, oboes y flauta, corno inglés, fagot y piano. Mientras, las cuerdas apoyan con notas largas.

The musical score is for measures 1330 to 1334. It is written for a full orchestra and includes vocal parts. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Obs.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpas.), Horn (Caro.), and Trombone (Ar. I, Ar. II). The second system includes parts for Piano (Pl.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes dynamic markings such as 'dim. poco a poco' and 'allarg. poco a poco'. There are also performance instructions like 'Regto. muta a Cla. IV' and 'unís.'.

La cuarta frase (cc. 1304-1313), segunda de esta sección, comienza en la anacrusa del c. 1305. La melodía y el ritmo siguen siendo derivados de los anteriores: grados conjuntos, algunos saltos de tercera, corcheas y negras al final de cada verso. Igualmente, en los silencios entre versos aparecen esos grupos de corcheas en el acompañamiento que dan colorido tímbrico. Pero esta vez la melodía va pasando por

distintas tonalidades: comienza en La Dórico, aunque no se establece, pasando por SolM en el c. 1308 que resuelve en DoM en el c. 1310.

Esta sección finaliza por una semifrase (cc. 1314-1318) que funciona como respuesta por lo que tiene carácter conclusivo. Comienza en Re Mixolidio y resuelve en SolM en el c. 1318. De nuevo, el juego dominante-tónica tan presente en esta obra ya sea a nivel melódico o estructural.

A' (cc. 1319-1329) En esta pequeña sección reaparece la primera frase de A literal, aunque con más orquestación en el acompañamiento y en la misma línea. Esta frase se encuentra en SolM como ocurría en A.

La Coda instrumental (cc. 1330-1338)

c1, de final (cc. 1329-1335) Aquí desarrolla el gesto de corcheas, tan presente en el acompañamiento, sobre notas tenidas y corcheas picadas. La función es de finalizar el número.

c2, de unión (cc.1336-1338) Hacia el final y modulando a Solm, en *tempo meno mosso* y para poder enlazar con el siguiente número, aparece un nuevo elemento de terceras descendentes en arpas, clarinetes y fagotes junto a tresillos de corcheas y sobre las notas tenidas de las cuerdas.

[1335] *Meno mosso* 4.12 *poco rit.*

Fl. I-II *p*

Ob. I-II *p*

Cl. I-II *p*

Cl. III-IV *p*

Fg. *p*

Tpas. *p*

Ar. I *p*

Ar. II *p*

Pl. *p*

Meno mosso 4.12 *poco rit.*

Vn. I *p*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Arco

XVII. Si yo sembrara mi corazón en el jardín
(Soprano)

Si yo sembrara mi corazón
en el jardín,
¿cuántas rosas saldrían
por la tarde,
madre?

Lo pondría junto al arroyuelo
de la ensenada,
para que le besaran
las gotas del rocío
que se le juntan a la media aurora.
Serían todas rojas,
como la luna
cuando sale a la calle
en el verano;
y la más grande
sería para ti,
madre.

Si yo sembrara mi corazón
en el jardín,
¿te acordarías
de regarlo?

Este número se puede estructurar de la siguiente forma:

A (cc. 1339-1347)

B (cc. 1347-1369)

A' (cc. 1370-1378)

compases de transición o de unión (cc. 1378-1386)

A (cc. 1339-1347)

Esta sección está formada por una única frase. La primera semifrase finaliza en el c. 1343, compás donde también se inicia la segunda. La melodía de la primera semifrase se desarrolla alrededor de Re4-Fa4-Si3 -nota en la que descansa- comenzando por grados conjuntos y terminando por terceras descendentes. En la segunda, por el contrario, predominan los grados conjuntos y es prácticamente una bajada de Re4 a Sol3. Si observamos siempre predominan las notas del acorde de Sol, ya que nos encontramos en Solm como bien indica el pedal de tónica. Rítmicamente predominan las corcheas y las negras. En el acompañamiento hay, principalmente, notas tenidas y destacan los solos de algunos instrumentos –rasgo que se mantiene en toda la pieza–; solos de grupos de corcheas que aparecen cuando la voz descansa en nota larga. Esta vez en la primera semifrase contesta el clarinete I y luego la flauta I; en la segunda el oboe I.

B (cc. 1347-1369)

Esta parte central es la más extensa; abarca hasta el c. 1369. Al no haber una rima determinada la melodía es más indefinida formalmente; sólo se pueden escuchar cada uno de los versos -que no forman frases-, porque cada uno de ellos finaliza en una nota larga. A esto se le une que, muchas veces, aparecen esos solos para dar colorido: el corno inglés tras el segundo verso -c.1350-, la flauta I tras el tercero -c.1353-, el fagot I tras el cuarto -c.1356-, oboe I tras el sexto -c.1360-, etc... Aparte de estos elementos, el acompañamiento lo forman notas tenidas en las cuerdas y algún que otro viento esporádico. Tonalmente comienza en Solm y aparece un La Frigio hacia el c. 1358 y un Re Mixolidio en el c. 1365. Indicar que no hay cadencias claras ni se centra mucho tiempo en un centro tonal por lo que son simples pinceladas tonales, no definidas ni estables.

1350 *liberamente* 1355

Fl. Solo I Solo

C.L. Solo

Cb. II

Tpt. IV I Sord.

Sp. na-da, pa-ra que le be-sa-ran las go-tas del ro-ci-o

Vn. I *liberamente* unis.

Vn. II unis.

Va.

Vc.

Cb.

1360

Fl. I II

Obs. I Solo

Cb. II III IV

Fgs. I Solo

Sp. o que se le jun-tan a la me-dia au-ro-ra. se-ri-an to-das ro-jas

Vn. I

Vn. II

Va. div. div. Pizz.

Vc. div.

Cb. Pizz.

A' (cc. 1370-1378)

Esta pequeña sección está formada por una sola frase como A. La primera semifrase es idéntica a la de A pero, esta vez, flautas y clarinetes le apoyan en la melodía igual que el clarinete en la segunda semifrase. Mientras, en las cuerdas, predominan las notas tenidas. Igual que en A se desarrolla en Solm.

compases de transición o de unión (cc. 1378-1386)

Los *compases de unión* comienzan en el mismo compás que finaliza A', ya que los violines I inician el gesto *-poco piu mosso-*. Y es que aquí predomina el gesto de corcheas que se escuchaba en los incisos de las notas largas de la voz, pero esta vez va pasando de instrumento a instrumento de forma contrapuntística: violines, flautas, clarinetes... Siempre sobre notas tenidas o negras en ritmo más alegre que luego acelera para poder enlazar con el siguiente *allegro*. Tonalmente comienza en el Solm, tonalidad

que dejó A', pasando por Do Mixolidio -c.1381- y LaM -c. 1385-, funcionando como dominante para resolver en ReM -tonalidad en la que comienza el siguiente número-.

accel. poco a poco [1385]

The musical score is for measures 1385 to 1400. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Oboe (Obs.), Clarinet (C.I.), Bassoon (Fga.), Trumpet (Tpas.), Trombone (Tpts.), Percussion (Perc.), Snare (Sp.), Horn I (Ar. I), Horn II (Ar. II), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'accel. poco a poco'. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'cresc.'. There are also some specific markings like 'I-II', 'IV', 'I', 'II', 'III', 'I-III', 'II', 'V-VI', 'II-IV', 'Plato (suspendido)', and '54'.

XVIII. Cinco sombreros blancos

(Coro)

Cinco sombreros blancos
tiene mi niña,
se los pone los días
de verbenilla.

Cuatro corbatas verdes
tiene mi amor,
se las pone los días
de nieve y flor.

Tres blusas de azucena
tiene mi hermana,
se las pone los días
de cortesana.

Dos zapatos morenos
tiene mi amigo,
se los pone los días
que va conmigo.

Y un corazón de azúcar
me tengo yo,
me lo pongo los días
de tu canción.

Este número tiene dos partes -A, A'- y una *coda*. Cada una de estas partes está formada por una introducción instrumental y cinco frases vocales correspondientes a las cinco estrofas del texto. La introducción de A comienza en el c. 1387 y finaliza en el c. 1410. En el siguiente compás -1411- empieza la parte vocal de A que abarca hasta el c. 1450. Tras unos compases de unión, la introducción de A' comienza en el c. 1453. En el c. 1477 se inicia la parte vocal. La *coda* da comienzo en el c. 1515.

A (cc. 1397-1452)

Introducción orquestal –obertura- (cc. 1397-1410)

Primera frase vocal (cc.1411-1418)

Segunda frase vocal (cc. 1419-1426)

Tercera frase vocal (cc. 1427-1434)

Cuarta frase vocal (cc. 1434-1442)

Quinta frase vocal (cc. 1443-1450)

A' (cc. 1453-1542)

Introducción orquestal –obertura- (cc. 1453-1476)

Primera frase vocal (cc. 1477-1484)

Segunda frase vocal (cc. 1485-1492)

Tercera frase vocal (cc. 1493-1500)

Cuarta frase vocal (cc. 1500-1508)

Quinta frase vocal (cc. 1509-1517)

Coda, epílogo orquestal (cc. 1515-1542)

A (cc. 1397-1452)

La *introducción de A* (cc. 1397-1410) comienza directamente con el tema principal en la flauta I. Se trata de una frase de ocho compases que se inicia con saltos de cuarta y quinta (resolviendo dominante-tónica) y finaliza con una variación de este comienzo. Este principio, junto con el acompañamiento del arpa, nos confirma que estamos en ReM. El ritmo es muy marcado; con corcheas y negras. Destaca la cabeza del tema que se va a reconocer en innumerables momentos a lo largo del número, *negra-cuatro corcheas*, repetida dos veces. Está acompañada de unas corcheas en el arpa y algunas notas tenidas. La frase la retoman los violines en el c. 1395, esta vez en SiM



y a continuación, en el c. 1402, las trompetas realizan una variación de esta frase con la que cierra la sección. Se desarrolla sobre un pedal de dominante dado por las negras del bajo. Todo esto es desarrollado sobre algunos gestos de corcheas en varios instrumentos, negras rítmicas y algunas notas tenidas. Al finalizar la tercera frase hay unos compases en los que clarinetes, y los oboes realizan unas corcheas para deshacer la tensión acumulada y dar paso a la voz. Estos compases de unión cambian drásticamente a LaM.

El tema en la voz comienza en el c. 1411. La *primera frase vocal* (cc.1411-1418) es literal a la expuesta en la introducción por las flautas. Por lo tanto volvemos a ReM, aunque esta vez sobre un pedal de dominante que se rompe en el c. 1419 donde el bajo realiza un descenso hasta Re sin perder la referencia tonal. En el acompañamiento predominan dos gestos de corcheas: uno de cuatro, ligada la última corchea a una negra, y grupos de seis, formando semifrases de cuatro compases. Esto se desenvuelve sobre algunas notas tenidas.

La *segunda frase vocal* (cc. 1419-1426) comienza en el c. 1419. Melódicamente varía predominando ahora los grados conjuntos, pero rítmicamente es similar a la anterior. En el acompañamiento no hay variaciones. Tonalmente es algo inestable. Tiene una cadencia en Do3 Frigio en el c. 1431, aunque no parece establecerse.

La *tercera frase vocal* (cc. 1427-1434) comienza en el c. 1427. Rítmicamente sigue el mismo esquema y melódicamente es muy similar a la anterior. Lo único que varía es el carácter; desaparece el rítmico para predominar el melódico mediante el *allargando* (cc. 1429-1432). El acompañamiento sigue igual.

La *cuarta frase vocal* (cc. 1434-1442) comienza en el del c. 1434. Aquí retoma el *tempo* por lo tanto el carácter rítmico. Melódicamente, aunque en la misma línea, es la más diferente con respecto a las otras frases; rítmicamente varía también, repite en cada semifrase el ritmo: *dos corcheas-tres negras-negra-cuatro corcheas-negra-blanca*. El acompañamiento también difiere algo: predominan las notas tenidas, sólo aparecen corcheas en la viola. La armonía no parece estable, aunque la bajada del bajo de Si a Do# alude al Do# Frigio que había aparecido antes.

La *quinta y última frase vocal* (cc. 1443-1450) comienza en el c. 1442. Está en la línea de la tercera melódica y rítmicamente y también en cuanto al carácter, ya que repite el *allargando*. En el acompañamiento continúan predominando las notas tenidas. Armónicamente realiza el final de la bajada por grados conjuntos hasta Do#.

A' (cc. 1453-1542)

La *introducción* de esta sección comienza en el c. 1453 tras unos compases orquestales de unión en los que aparece Sim -c. 1449- resolviendo en Mi Dórico dos compases después. La estructura de frases es similar a la de A, sólo cambia la orquestación. La primera frase literal aparece en el c. 1453 en los violines, flautas y oboes,

The image displays a page of a musical score, specifically measures 1453 through 1455. The score is written for a large orchestra. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Obs.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpas.), Percussion (Perc.), and Strings (Vn. I, Vn. II, Va., Vc., Ch.). The percussion section is further detailed with Chimes (Chimes), Triangles (Triángulo), and Castanets (Cascabeles). The music is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The measures are numbered 1453, 1454, and 1455 at the top of the page.

la segunda en el c. 1461 en las flautas I, y en el c. 1464 en la trompeta I. En la anacrusa del c. 1469 aparece la tercera frase orquestal en las trompas. De nuevo vuelve a la armonía que aparecía en A: ReM sobre dominante -c. 1453- y SiM sobre dominante - c. 1461-. En este caso el acompañamiento es mucho más denso y rítmico. Predominan los grupos ya mencionados de corcheas negras y blancas acentuadas dando una sensación muy marcada. La orquestación disminuye hacia la segunda y tercera frase quedando tan sólo algunos grupos de corcheas y negras. Tonalmente vuelve a ReM en el c. 1473.

La *parte vocal de A'* comienza en el c. 1477. Se mantiene la estructura de las frases, la melodía y el ritmo de éstas e, incluso, el carácter que ya comentábamos que variaba en las frases tres y cinco debido al *allargando*. Las diferencias con respecto a A está en las voces que ahora son dos: una realiza la melodía inicial y otra ejecuta ecos o un

canon al final de cada semifrase. El acompañamiento también difiere en pequeños detalles. Predominan ante todo las notas tenidas. Tonalmente A' es igual que A.

[1480]

Fl. I-II
Fl.
III-IV
Obs.
Cl.
I
Fgs. II-III
IV
Tpus.
Coro A
Coro B
Pl.
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

Cin - co som-bre-ros blan - cos tie-ne mi - ña, se los po - ne los di - as de ver-be -
Cin - co som - bre - ros

La *coda* o *epílogo orquestal* (cc. 1515-1542) comienza en el c. 1515 superponiéndose con la última nota de A'. Esta *coda* se caracteriza por el recuerdo de la cabeza del tema, ya sea literal o variado pero en constante progresión melódica, conduciéndonos al siguiente número. Aparece una variación por primera vez en el c. 1517 en los violines que son contestados con un eco -grupo de corcheas- por clarinetes - c. 1520- y oboes - c. 1521- finalizando la frase con los violines de nuevo. Las trompetas retoman la cabeza de tema en el c. 1524, luego los fagotes en el c. 1528, trompetas en el c. 1531, flautas c. 1533, trompetas c. 1535 y, por último, trombones en el c. 1539. Todo esto transcurre sobre el acompañamiento habitual de grupos de corcheas y notas tenidas con alguna que otra negra. La pieza finaliza repitiendo unas corcheas y negras con acento que nos adelantan el carácter del comienzo del último número.

Armónicamente esta *coda* comienza en Mi Mixolídio, ya que el Re nunca aparece #. Los gestos de corcheas siempre rondan los acordes de dominante y tónica -magistralmente camuflados- mientras el bajo realiza un pedal de dominante-tónica igualmente. Ese Mi, que actúa a su vez como dominante, resuelve en La Lidio, en el c. 1528, que parece sólido con un pedal de tónica pero pronto se hace más inestable en un proceso de modulación hacia DoM, la tonalidad en la que se estabiliza con un pedal de tónica hasta el final.

XIX. Al barquillero - Final
(Coro) - (Coro-Soprano)

¡Cucurucho!
¡Barquillero!

Las mariposas del aire
se te escapan del sombrero.

Do, re, mi.

¡Ventanales!

¡Miradores!

Los globos de la alameda
juegan juegos de colores..

Fa, sol, la.

¡Pajarita!

¡Voladora!

Los pensamientos del parque
piensan la luz de la aurora

Si.

¡Capitanes!
¡Coroneles!

La rueda de la fortuna
está cantando claveles
Do, re, mi, fa, sol, la si.

Este número se puede estructurar en cinco secciones principales: cuatro correspondientes a cada una de las estrofas del texto y la quinta, el final. Cada una de estas secciones está unida o introducida por zonas instrumentales.

Introducción (cc. 1543-1549)

A, primera estrofa o frase (cc. 1550-1568)

compases de unión (cc. 1569-1572)

B, segunda estrofa o frase (cc. 1573-1607)

C, tercera estrofa o frase (cc. 1607-1617)

compases de unión (cc. 1617-1632)

D, cuarta estrofa o frase (cc. 1633-1660)

Final (cc. 1661-1704)

Introducción (cc. 1543-1549) Son siete compases instrumentales donde, sobre unas notas tenidas y corcheas sueltas, escuchamos un solo del trombón en el que repite las notas Do-Re-Mi, notas de la célula principal que utilizará en la *segunda parte de A*. Con esto ya nos centramos en DoM.

A tempo $\text{♩} = 122$ [1545]

A, primera estrofa o frase (cc. 1550-1568)

Esta sección se puede estructurar, a su vez, en dos partes: *primera parte de A* (cc. 1550-1559) y *segunda parte de A* (cc. 1560- 1568).

En la *primera parte de A* (cc. 1550-1559), la primera semifrase está formada por notas dobles girando siempre en torno a la tónica mientras el bajo recurre a las resoluciones de dominantes secundarias: Do-Fa#-Sol-Do... En las segunda semifrase, sólo hay una voz que utiliza los dos versos con la misma estructura que en los números anteriores: el primero comenzando en tónica y finalizando en dominante y el segundo finalizando en tónica. Todo esto ocurre sobre un bajo de dominante. En cuanto al acompañamiento decir que es bastante variado en figuración, aunque predominan grupos de cuatro corcheas que giran en torno a los acordes de tónica.

[1550]

La *segunda parte de A* (cc. 1560- 1568) comienza a una voz con la célula, *Do-Re-Mi*, que ya aparecía en la introducción. Esto deriva en un canon en el c. 1564 mezclando indistintamente las notas de esta célula. Tonalmente no cabe duda que seguimos en DoM. En el bajo vuelve con el recurso de la dominante secundaria del comienzo. En el acompañamiento, junto con los grupos de corcheas descritos anteriormente, destacan corcheas seguidas de silencio muy marcadas que recurren todo el rato al juego de

dominante-tónica, ya sea directamente con esas notas o por escalas que comienzan en una y resuelven en otra.

1560

Los *compases de unión* (cc. 1569-1572) modulan a Do Mixolidio, como podemos ver en la escala descendente del bajo de Do a Do que pasa por Sib. Destacan ahora unos gestos descendentes en flautas, requinto y piano formados por la célula rítmica, *dos semicorcheas-corchea*, que continúa reincidiendo en el Sib. Este Do Mixolidio se puede tomar como la dominante de FaM, la tonalidad en la que comienza *B*.

B, segunda estrofa o frase (cc. 1573-1607)

Esta sección tiene también dos partes, aunque esta vez separadas por unos compases de unión. En la *primera parte* (cc. 1573-1581), la melodía de la primera semifrase es similar a las de *A*, pero esta vez a tres voces que reafirman con acordes el FaM mientras el bajo juega con dominante-tónica. Como en *A*, la segunda semifrase es a una sola voz, pero esta vez no marca la semicadencia ya que en esos compases está modulando a Sol Dórico (conserva las alteraciones de FaM pero cambia el bajo que reincide en Sol-Re). En cuanto al acompañamiento, continúan los grupos de corcheas, aunque ahora las notas largas y negras ligadas le dan un carácter menos rítmico.

Después unos *compases de unión* (cc. 1582-1588) y comienza con la segunda parte.

La segunda parte (cc. 1589-1607) comienza en el c. 1589 y desde el inicio hay un canon, igual que en *A*, con la célula esta vez cambiada de tonalidad: Fa-Sol-La que se va mezclando, cambiando las notas de sitio. En el acompañamiento no dejan de aparecer los grupos de corcheas sobre la tónica, los bajos de Fa-Do y las escalas descendentes también desde Fa. Hacia el c. 1596 aparece, en violines y flautas, el elemento

descendente formado por la célula, *dos semicorcheas-corchea*, que surge en una progresión en cuatro términos que asciende de Do a Fa, aumentando la tensión y en un matiz *forte*, hasta llegar al clímax en el c. 1604 donde de golpe desemboca en ReM. Aquí la voz mantiene el acorde de tónica mientras el bajo continúa con dominante-tónica; los septillos de violines reiteran también el Re. Las negras de los contrabajos y el bajo Alberti del piano reafirman, rotundamente, la tonalidad.

C, tercera estrofa o frase (cc. 1607-1617)

En esta sección la melodía vocal realiza lo que la anterior comenzando a tres voces alrededor de Re, la tónica. La segunda semifrase está escrita a dos voces, pero esta vez modulando constantemente por lo que no es la melodía la que nos muestra la tonalidad sino el bajo. En el c. 1612 aparece Mi Lidio y hacia el final de frase modula a Fa#m -c. 1616-. Esta segunda semifrase repite constantemente la célula rítmica *negra-dos corcheas (dos veces)-cuatro corcheas-nota larga*. En cuanto al acompañamiento, comienza con corcheas y tresillos en las cuerdas que, con escalas y floreos, nos marcan bien el ReM. Hacia el c. 1612, donde cambia la semifrase y la tonalidad, también cambia el acompañamiento con notas largas y algunas negras y corcheas.

En el c. 1616 –simultaneado con el final de la sección anterior- comienza una parte instrumental o *compases de unión* (cc. 1616-1632) con D. Es la parte instrumental más desarrollada del número. Desarrolla una melodía basada en la rítmica antes descrita de la segunda semifrase. Comienza en flautas, oboes y clarinetes, en el c. 1616, en Si para finalizar en Fa# dejando constancia de que modula a Fa#m. Esta melodía pasa a las trompetas en el c. 1618 y a flautas, oboes y clarinetes, de nuevo, en el c. 1622. El

acompañamiento comienza siendo, principalmente, juegos de corcheas en cellos y contrabajos que rondan la tónica junto con negras en el resto de las cuerdas y trompas que rellenan con otras armonías, aunque hacia el c. 1622 predominan juegos de corcheas y negras aisladas. Para terminar esta sección, retoma la célula rítmica sin seguir desarrollando la melodía, de una forma rítmica, con notas repetidas en trompas variando la célula a una con tresillos –c. 1628 y ss-. Poco a poco, deja sólo esos tresillos de acompañamiento para finalizar con la melodía en violines –c. 1630 y ss.- en Sib Lidio. Justo en esta parte tan rítmica -c.1626- había modulado a Sol#, en este caso Mixolidio porque el Fa nunca aparece *x* -doble sostenido-.

1626 Poco più mosso

The musical score for measures 1626-1660 is titled "Poco più mosso". It features a variety of instruments including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpets, Trombones, Horns, Violins, Viola, Cello, and Double Bass. The notation is dense with many triplets and sixteenth notes, indicating a complex rhythmic texture. A key signature change to one sharp (F#) is indicated. The bottom section of the score shows the string parts with various articulations like "div." and "Arco".

D, cuarta estrofa o frase (cc. (1633-1660)

En esta cuarta sección, como en las dos primeras, hay dos partes. La primera se extiende hasta el c. 1644 en la misma línea de antes: dos semifrases, la primera a tres voces, la segunda a dos. Esta vez los acordes de la primera semifrase rondan la dominante en vez de la tónica. El bajo con negras realiza un acorde por compás, siempre dominante-tónica, mientras siguen apareciendo los tresillos en el acompañamiento. La frase termina mezclando el Sib Lidio que traía con Sib Mixolidio, ya que aparece el Lab, para caer en Do Lidio en el c. 1640. Dos compases después desaparece el Sib y llega a DoM, tonalidad en la que se desarrolla la siguiente parte.

[1635]

La segunda parte de *D* mantiene la idea de las segundas partes de *A* y *B*, pero ya no desarrolla sólo una célula de Do-Re-Mi sino de toda la escala siempre en el mismo orden y a cuatro voces -dos a ritmo de negra y dos a ritmo de blanca-. El acompañamiento nos muestra gestos de corcheas primero en flautas, luego en violines, más tarde semicorcheas en flautas y oboes; todo ello apoyado por notas largas y negras rítmicas hacia el final.

Final (cc. 1661-1704)

La última sección de este número y de esta obra es el *finale* que comienza en el c. 1661. En realidad es un recuerdo al primer número -¡¡¡*Puertas al aire, abrid las alas!!!*-, un epílogo de la *obertura*. El *finale* y la *coda* del primer número coinciden literalmente: cc. 335-373 del primer número; c. 1661-1668, del último. Es a partir del c. 1668 cuando varía para poder finalizar con grandeza la obra. En el *poco meno e marcato* (cc. 1668-1680) el coro canta a dos voces y, la antepenúltima estrofa del primer número, de forma contrapuntística. Desde el c. 1681 hasta el final -*Meno mosso* y *Allegro*- el coro y la soprano cantan el final del número uno de la obra, citado anteriormente. Las variaciones, con respecto del inicio de la obra, son,

[illegible]

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

PROGRAMA DE DOCTORADO:

***ARTE EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA. BALANCES DESDE EL FINAL DE
UN MILENIO***

TESIS DOCTORAL

***ANTÓN GARCÍA ABRIL:
EL CAMINO SINGULAR DE UN HUMANISTA EN LA VANGUARDIA,
CONTINUADOR DE LA CULTURA ESPAÑOLA DE SU TIEMPO.***

ESTHER SESTELO LONGUEIRA

TOMO II

DIRECTOR: Dr. EMILIO CASARES RODICIO

DICIEMBRE, 2005

Capítulo VII

**PASIÓN PEDAGÓGICA, UN ARCO IRIS COMPOSITIVO,
Y PERFECCIONAMIENTO Y DESARROLLO DE UN LENGUAJE,
1980-1990**

Capítulo VII

PASIÓN PEDAGÓGICA Y UN ARCO IRIS COMPOSITIVO EN EL PERFECCIONAMIENTO Y DESARROLLO DE UN LENGUAJE, 1980-1990

VII.1. Catedrático y Académico

En esta década de los ochenta Antón García Abril se dedica en profundidad a sus dos pasiones: la docencia y la composición. Respecto de la primera, continúa poniendo las bases de la Cátedra de Composición que dirige desde el año 1971 y respecto de la segunda, además de lograr a lo largo de estos años, desarrollar y perfeccionar su lenguaje, su producción compositiva se hace cada vez mayor.

Al tener este trabajo un espíritu científico, nuestra primera preocupación es poder plasmar y demostrar el desarrollo profesional e intelectual de la persona objeto de estudio, no obstante, intentamos también reflejar ciertos rasgos del tema de los afectos, ya que el hombre debe estar presente para poder ser entendido en toda su dimensión. Referente a esto manifestamos que es en 1980 y en 1981 cuando fallecen los padres del compositor²²⁰. Fundamental pérdida y revulsivo interior que marcarán la vida del hombre y del músico. Como consecuencia del fallecimiento de su padre, y en su memoria, surgen los primeros bocetos de la obra *Balada para saxofón y orquesta* que poco después paralizó con objeto de retomar algún día. Señalábamos, en capítulos anteriores, que el padre de García Abril, gran amante de la música en general y del saxofón en particular, fue el que primero introdujo a su hijo, al niño Antón, en el mundo de la música e hizo despertar su atracción por ella. “Siento profunda admiración, respeto y cariño por mi padre... A él le debo todo... Le estaré eternamente agradecido”, nos relata García Abril.

Estos años van a ser testigos de una carrera imparable de premios y reconocimientos que ya no dejarán de cesar. Dos ejemplos de homenajes dedicados al compositor fueron uno en Valencia y otro en Teruel. El 7 de octubre de 1980, en el Acto-Literario Musical de la inauguración del curso de la Unión Musical de Liria de Valencia, hacen partícipe a García Abril nombrándole *Mantenedor* de este evento. Y ese mismo año, 1980, en torno al acto académico organizado por el día de Santa Cecilia, los alumnos del Instituto Musical Turolense, dirigidos por su amigo Jesús Muneta, le rinden homenaje.

Durante el mencionado año 1980, no compone obra alguna de la tratada en este estudio.

En el año 1981 compone las siguientes obras: *Dos piezas para viola y piano*²²¹. Esta obra fue un encargo de la Orquesta nacional de España –ONE– para las pruebas en las oposiciones a profesor de viola de dicha orquesta; *Dos piezas para violoncello y piano*²²². Fue un encargo de la Orquesta de la Radiotelevisión Española –OSRTVE– para las pruebas en las oposiciones de esta orquesta; *Estudio de concierto* para trompa y piano²²³ -tres obras que, aunque fueron un encargo, nos indican como, a lo largo de esta

²²⁰ El 19 de mayo de 1980 fallece doña Angelines Abril Jordán y el 6 de enero de 1981, don Agustín García Ferrer.

²²¹ El 26 de noviembre de 1981 tuvo lugar su estreno en el Palacio de Vástago de Zaragoza siendo sus intérpretes Humberto Orán, viola, y Chiky Martín, piano.

²²² El 24 de abril de 1985 tuvo lugar su estreno en el ciclo *El violoncello español en el siglo XX* organizado por la *Fundación Juan March*. Sus intérpretes fueron Rafael Ramos, cello, y Pedro Espinosa, piano.

²²³ Fue encargo de la Federación Internacional de Deportes de Invierno –FISU–. Está fuera de catálogo.

década, aprovechará para profundizar también en el campo de la música de cámara, aspecto que trataremos posteriormente-; *Universiada 81*, Himno de los Juegos Universitarios de Invierno “*Universiada 81*”, para orquesta; y *Evocaciones*, suite para guitarra. Esta última obra, por la importancia intrínseca de la misma y por ser su segunda composición en el mundo guitarrístico, merece un análisis en profundidad que será realizado en el apartado próximo.

Pero, sin duda, uno de los más importantes reconocimientos en su trayectoria profesional fue el nombramiento, en marzo de 1982, de Académico de la Real Bellas Artes de San Fernando. Con este nombramiento, se convertía en el más joven miembro de la mencionada Academia. Esto significaba una cierta línea de renovación, tanto en aspectos cronológicos como estéticos, que dicha institución iniciaba con García Abril y que posteriormente continuaba con otros músicos²²⁴. Uno de los principales propósitos que el nuevo integrante en la mencionada institución tenía, desde su reciente puesto, era apoyar y ayudar a los más jóvenes con los que, primero desde su plaza de Profesor Auxiliar de Solfeo a partir del año 1957 y después desde su Cátedra de Composición iniciada en el año 1971, llevaba unido más de veinticinco años –esta lucha, confianza y amor por los jóvenes ha sido manifestada en varias ocasiones a lo largo de este trabajo-.

Con motivo de este nombramiento, al año siguiente, el 4 de diciembre de 1983, tiene lugar el ingreso oficial de Antón García Abril en la Academia. Siendo padrinos de este acto Enrique Segura, José Muñoz Molleda y Antonio Fernández-Cid –éste último encargado de contestar al académico entrante-, García Abril dictó un importante discurso titulado *Defensa de la Melodía* cuyo contenido fue una auténtica proclama personal del panorama de la música, desde el pasado hasta esa misma actualidad, así como la verbalización de su pensamiento y de su poética. Discurso²²⁵ valiente, coherente y honesto del que, en el capítulo III donde hablábamos de técnica, investigación y poética garciabriliana, ya hemos profundizado por lo que, ahora, sólo reflejaremos algunas frases más relevantes, a modo de recordatorio:

“La técnica más perfeccionista y avanzada es la que nos permite despojarnos de lo innecesario. Esto supone su más alto dominio.”

“... la música es arte-ciencia.../ la música con una visión menos mecanicista y más humanizada.”

“... la técnica como medio pero nunca como fin.../ la técnica que actúe como vía de transmisión de nuestros sentimientos y no como barrera de incomunicación.”

“... el encuentro de nuestra identidad.../ en el que la obra de los compositores ocupe el lugar que le corresponde en la sociedad que le ha tocado vivir.”

“... la melodía debe volver a ocupar su puesto.../ me estoy refiriendo... a intentar acercarme al universo sonoro total.../ todos los elementos que participan simultáneamente en un proceso musical actúan,... como melodía”.

“El abandono de la melodía... puede provocar la desaparición de la música como lenguaje de comunicación”

“Intentemos crear un arte nuevo, avanzado siempre,..., pero llenémoslo de contenido... en las raíces de los sentimientos del hombre.”

“Hagamos música de vanguardia... No renunciemos a nada que signifique avance, pero sepamos encontrar sus limitaciones.”

“Avancemos despojándonos del peso de lo inútil. Únicamente la obra bien hecha puede perdurar.”

“El arte, cuando es auténtico, es intemporal. La vanguardia, cuando es adoptada por todos, o es tradición o no es nada.”

²²⁴ Meses más tarde fue elegido Cristóbal Halffter y años después Antonio Iglesias y Carmelo Bernaola.

²²⁵ *Defensa de la Melodía*, discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Antón García Abril, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1983.

“La melodía será eterna, como el amor, como el agua, como el fuego, como el sol, como la noche, como una flor. Siempre distinta, siempre nueva, pero siempre ella misma para expresar el sentimiento de la música.”

Discurso con un claro y profundo contenido humanista. Humanismo y vanguardia se juntan en el pensamiento y la obra garciabriliana –línea argumental de nuestro trabajo-.

Y retrocediendo al año 1982, comprobamos las composiciones realizadas por García Abril durante este año: *Mundial 82*, para orquesta, sintonía de representación del logotipo elegido y que acompañó a las transmisiones multilaterales del Campeonato Mundial de Fútbol *Mundial 82* celebrado en España; *Tres canciones asturianas*,²²⁶ para coro mixto a capella; *Celebidachiana*, concierto para orquesta y *Sonatina del Guadalquivir*, piano. Estas dos últimas obras –*Celebidachiana* y *Sonatina del Guadalquivir*-, por su relevancia en el mundo de la orquesta y del piano, respectivamente, serán analizadas en el apartado próximo.

Tres canciones asturianas, para coro mixto a capella, del musicólogo asturiano Eduardo Martínez Torner, están basadas en melodías del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Sus títulos son los siguientes: *Una palomita blanca como la nieve*, *¡Que me oscurece!*, *Cuatro pañolitos tengo*. También se conocen como *Tres canciones polifónicas asturianas* y *Tres polifonías asturianas*. En palabras de García Abril “dedicadas al noble pueblo asturiano”.

En 1983 compone la comedia musical *Mata-Hari*,²²⁷ con texto de Adolfo Marsillach. El texto es una narración dramática de la vida de la aventurera, cortesana, bailarina y espía holandesa, fusilada en la I Guerra Mundial, Margarita Gertrudis Zelle (1876-1917), conocida con el seudónimo de *Mata-Hari*.

No queremos dejar de mencionar como, a raíz de su nombramiento como Académico, y todavía antes de su ingreso oficial, muchos se apuntan para continuar en la línea de homenajes y reconocimientos, ya iniciada años atrás pero imparable a partir de esta década. Ejemplo de esto es como, en 1983, desde Teruel, su tierra natal, tienen lugar dos homenajes significativos: el título de Hijo Predilecto de la ciudad y Socio de Honor de la Banda de Música Santa Cecilia de Teruel²²⁸.

Es, a raíz de estos hechos, cuando García Abril inicia la idea y los bocetos de una obra –más tarde paralizada y todavía por concluir- con raíces en el espíritu del folklore de Aragón.

“Teruel tiene un folclore muy rico, pese a que de alguna manera queda oculto ante la grandeza de la jota. Conozco muy bien ese folclore porque estoy trabajando en la que quiero sea mi gran obra aragonesa; una obra que recoja el espíritu de Aragón, dándole carácter grande, sinfónico. Hasta ahora no se ha hecho nada en este terreno. Querría hacer con la música de mi tierra, lo que hizo Falla con la de Andalucía. Una obra que, partiendo de las raíces, sea universal; estaría estructurada en tres movimientos, correspondiendo cada uno de ellos a Zaragoza, Huesca y Teruel. Estoy convencido de que me encuentro en un momento estéticamente óptimo para conseguirlo”²²⁹.

García Abril nos sigue manifestando al respecto:

“incluso pensé en el título de esta obra: *Sinfonía Guadalaviar* o *Guadalaviar Sinfonía* en homenaje al río tan familiar para mí que pasa por Teruel llamado Turia o Guadalaviar –en Teruel se une a otro río: el Alfambra-...”. “... Yo nunca le doy a mis obras la denominación de Sinfonía, pero, en este caso, al tener tres tiempos tan marcados –Zaragoza, Huesca y Teruel- me he replanteado utilizar este término... Tengo notas, apuntes y el boceto claro de lo que quiero, pero, a veces, la obra que más deseos tienes de componer se va aparcando... yo creo que, en este caso, es por el profundo

²²⁶ Fueron grabadas en 1988 con motivo del centenario del autor por el Coro Príncipe de Asturias dirigido por Luis Vila.

²²⁷ El 12 de septiembre de 1983 tuvo lugar su estreno en el Teatro Calderón de Madrid. Su primera actriz fue Concha Velasco añadiéndole un total de veintidós actores, catorce bailarines y ocho músicos.

²²⁸ 27-XI-1983. Hay que recordar que fue en esta institución en la que García Abril iniciaba sus primeras experiencias con la música promovidas por su padre y con el clarinete como instrumento.

²²⁹ 14-V-1983, *Heraldo de Aragón*.

respeto o, quizás, por el miedo ancestral de trabajar con algo que está conectado con mi ser, con mis ancestros y que quisiera que fuese lo mejor, y eso te produce un cierto pánico; no sabes cómo hacerlo..., pero estoy seguro de que lo realizaré, tengo que finalizar este proyecto, es una asignatura pendiente...”.

Hemos querido traer a colación el proyecto de esta obra, ya que reafirma nuestra tesis sobre la filosofía compositiva de García Abril en cuanto a su identidad; al respeto y orgullo de sus orígenes. Como explicábamos en el capítulo II, García Abril es coincidente con Bartók, y también con Falla, en trabajar con materiales del folklore, pero con el valor de la investigación, de lo etnomusicológico para después manipularlos, introducirlos, en este caso, en el lenguaje garciabriliano y hacerlos universales, entendidos por todos y para todos.

Ya en la década de los cincuenta, cuando todavía era estudiante en Madrid, comenzó su primera idea de homenajear a su tierra iniciando la composición del Ballet los *Amantes de Teruel* que nunca continuó –los textos eran de José María Belloch y Clemente Pamplona-. “... La idea de los Amantes de Teruel ya la he aparcado definitivamente quizás porque encontré la de *Sinfonía Guadalaviar* o *Guadalaviar Sinfonía* que era, sigue y será siendo la que globalice mi homenaje y mi canto a toda mi tierra, a todo mi ser, a Aragón como aragonés convencido”, nos comenta García Abril.

Para finalizar de comentar el año 1983, y siguiendo mostrando homenajes y reconocimientos, el 30 de noviembre, días antes de ingresar oficialmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española –OSRTVE- ofrece a García Abril un concierto monográfico donde se interpretan la obras *Cántico de “La Pietá”*, *Cadencias* y *Celebidachiana*, dirigidas por Enrique García Asensio.

Y continuamos con su producción compositiva refiriéndonos al año 1984. Es durante este año cuando compone *Catorce canciones asturianas*²³⁰, para voz y orquesta; el ballet *Danza y tronío*²³¹; *Introducción y fandango*²³², para orquesta; *Tríptico*, adaptación para orquesta; y *Tres sonatas para orquesta*²³³.

Respecto de la composición *Catorce canciones asturianas*, esta composición surgía del Proyecto musical *Lírica asturiana* patrocinado por el Principado de Asturias y con la colaboración de numerosas empresas. Este proyecto pretendía impulsar a Asturias hacia el exterior, sobretodo hacia tierras hispanoamericanas. El gestor e impulsor del proyecto fue el tenor asturiano Joaquín Pixán involucrando, en el mismo, al poeta José León Delestal y al compositor García Abril. Con textos de J. León Delestal y alguno popular, García Abril aplica su técnica habitual cuando de folklore se trata. Por un lado, utiliza materiales representativos del folklore asturiano y, como hace Bartók o Falla, los estiliza, los modifica, introduciéndoles en un lenguaje universal y propio a la vez. Pero en cuatro canciones de este ciclo –*Madre Asturias*, *El canto del urogallo*, *Adiós Xana*, *El naranjo de Bulnes*- realiza lo que Bartók denominó el *folklore imaginario* que consiste en no utilizar ningún extracto real del folklore correspondiente, sino crearlo con el respeto, la imaginación y sutileza para que se escuche sin estar realmente presente. Y así García Abril en *Madre Asturias* trata de realizar un lamento lírico que pone en boca

²³⁰ El estreno oficial fue el 12 de abril de 1984 en el Teatro Real de Madrid siendo los intérpretes el tenor Joaquín Pixán y la Orquesta Sinfónica de Madrid –OSM-. Existe versión para voz y piano.

²³¹ Su estreno tuvo lugar el 13 de junio de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con coreografía de Mariemma y la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Jorge Rubio.

²³² El 14 de octubre de 1987 fue estrenada esta obra en Mieres –Asturias- interpretada por la Orquesta Sinfónica de Asturias dirigida por Víctor Pablo Pérez.

²³³ El 18 de mayo de 1991 tuvo lugar su estreno en el Teatro Monumental de Madrid por la Orquesta Sinfónica de Madrid –OSM- bajo la dirección de Rafael Frübeck de Burgos. Este estreno formaba parte de los ciclos matutinos *Música en la mañana* que la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid dedicaba, especialmente, al público infantil.

de los asturianos que se encuentran lejos de su tierra; en *El canto del urogallo* intenta plasmar o describir a esta ave autóctona asturiana; y en *Adiós Xana* muestra el pesar y el lamento de los asturianos al ver como las manipulaciones del carbón, sin los medios adecuados, dañaban el paisaje. Los catorce títulos son los siguientes: 1. *Madre Asturias*; 2. *Una estrella se perdió*; 3. *Tengo que subir al puerto*; 4. *El canto del urogallo*; 5. *Non te pares a mio puerta*; 6. *Ella lloraba por mi*; 7. *Vaqueiras*; 8. *El naranjo de Bulnes*; 9. *Duérmete neñu*; 10. *Ayer vite na fonte*; 11. *Tanto ha llovido*; 12. *No llores mi niña*; 13. *Yo no soy marinero*; 14. *Adiós xana*.

El ballet *Danza y tronío*, basado en partituras originales de Antonio Soler y Luigi Boccherini, está integrado por ocho números que recrean la música de los salones del Madrid del siglo XVIII. Sus títulos son los siguientes: *Pórtico y ronda*, *Baile en la casita de arriba*, *Los bandos de Lavapiés*, *El jaleo de las tres picadas*, *El paseo del príncipe Gabriel*, *A lo jácaro por la calle de San Antón*, *Gitanos y boleros*, *Y dale con el fandango*.

Introducción y fandango formó parte, en su origen, de la obra anteriormente comentada, el ballet *Danza y tronío*. Está estructurada en dos secciones que se interpretan sin interrupción. La segunda sección está basada en el *Tempo di fandango del Quinteto de cuerda en ReM, opus número 2 G 341 “del fandango”* de Luigi Boccherini y de la versión que éste hizo posteriormente para guitarra y cuarteto de cuerda –*Quinteto número 4*-. Es una interpretación de cómo García Abril intuye que era ese antiguo baile español. Aunque esta obra fue estrenada como obra independiente, el compositor quiso imprimirle inspiración coreográfica. Siendo el fandango una serie de variaciones producidas con las ornamentaciones de las mismas, García Abril modifica estas variaciones a través de diferentes recursos tímbricos que les otorga a las diferentes familias orquestales.

Tríptico, adaptación para orquesta realizada a partir de unos materiales para guitarra originales de su amigo el pintor Jaime Jaraíz. García Abril regala a su amigo esta adaptación con motivo de la toma de posesión del pintor como miembro académico de la Real Academia de Extremadura. Este acto fue, a su vez, el estreno de la obra²³⁴;

Tres sonatas para orquesta, forma también parte del ballet *Danza y tronío*, 1984, teniendo, por lo tanto, orígenes similares a la obra anteriormente comentada, *Introducción y fandango*. *Tres sonatas para orquesta* están basadas en tres sonatas de Antonio Soler –en DoM SR 66, II movimiento; en Rem SR 117; y en Solm SR 81-.

Y es también en el año 1984 cuando inicia la importante obra titulada *Seis Preludios de Mirambel*, para piano. Por su dimensión y dificultad tarda doce años en finalizarla -1996-. Durante esta década compone el *Preludio de Mirambel núm. 1* -1984; el *Preludio de Mirambel núm. 6* -1985- y el *Preludio de Mirambel núm. 5* -1987-. Finalizando los otros tres en la década de los noventa –*Preludio de Mirambel núm. 4* en 1994 y *Preludio de Mirambel núm. 2* y *Preludio de Mirambel núm. 3* en 1996-. Esta composición, por su relevancia en la obra compositiva de García Abril, será analizada en profundidad en el próximo apartado –consideramos conveniente analizar los preludios conjuntamente por lo que, su análisis, será efectuado dentro de una sola década; escogemos la de los ochenta-.

²³⁴ Su estreno tuvo lugar en el Monasterio de Yuste –Cáceres – el 6 de mayo de 1984 a cargo de la Orquesta de Cámara Reina Sofía dirigida por el propio García Abril. Esta obra está fuera de catálogo.

VII.2. Artista e Intelectual

Y respecto a las actividades extramusicales de García Abril en esta década, continúa siendo partícipe de los movimientos culturales realizados en Madrid durante esos años, y manteniendo contacto con los representantes directos de las demás artes y de la cultura en su amplia dimensión.

García Abril nos manifiesta como ya en la década de los ochenta, en el mundo del arte en general, surgían movimientos que rechazaban los extremismos vividos hasta ahora. Y concretamente, como, en el mundo de la pintura, se empezaba a hablar con otro lenguaje a cerca de las vanguardias, volviendo, muchos artistas, al tema de la figuración.

“Recuerdo exposiciones importantes a este respecto, donde muchos pintores se agruparon coincidentes en haber llegado a cierta exasperación y queriendo volver a lenguajes más comunicativos... y es que, internacionalmente, concretamente en Italia, comenzaba a triunfar un nuevo movimiento artístico que volvía a valorar la pintura figurativa; lo llamaron la Transvanguardia...; recuerdo haber leído escritos del teórico de este movimiento y, aunque no suscribo todas sus teorías, sí me siento identificado con algunos de sus pensamientos...; sentía que algunas de esas ideas ya las había dicho yo antes”, nos relata García Abril.

Investigando en este tema, encontramos como en el año 1980 se celebra en Madrid una muestra *Madrid D.F.* en el Museo Municipal de la ciudad donde, además de servir para intentar revitalizar el panorama artístico de la capital, se ponía un énfasis especial en mostrar la vuelta a la figuración que se estaba propiciando en esos momentos.

Los doce artistas seleccionados para *Madrid D.F.* –Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Miguel Ángel Campano, Eva Loozt, Juan Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Adolfo Schlosser y Santiago Serrano- se movían en un amplio abanico de opciones artísticas, y, gracias a la colaboración de los críticos de arte Ángel González y Juan Manuel Bonet, la exposición confirmaba la decisión de dar un nuevo giro al panorama artístico español tras un largo período de letargo. En el texto de introducción al catálogo *Así se pinta la historia en Madrid*, Ángel González debatía la tan contravertida muerte de las vanguardias haciendo una defensa pictórica de todos estos artistas, empleando los siguientes términos:

“Existen hoy pintores en *Madrid D.F.* que han aprendido a pintar de puro ir sabiendo por qué y para qué se han decidido a pintar, cuando todo en estos años les dispensaba de no hacerlo sin verse por ello despojados de la condición de pintor. Ese mismo bronco designio es la única razón que encuentro para mi intransigente esperanza en la fortuna de la pintura”²³⁵.

En esta misma línea estaba la historiadora y crítica de arte Barbara Rose que, cansada de escuchar durante años que la pintura había muerto, se dedicó a visitar numerosos museos del Soho de New York. De este modo consiguió seleccionar un cierto número de artistas que, según ella, iban a ser los talentos creadores de los años ochenta. “Se trata de artistas que quieren preservar la pintura como arte superior y trascendente... universal, humanista”, decía Rose. Entre los elegidos estaban Suzan Rothenberg, Sam Gilliam, Nancy Graves y Robert Moskowitz.

Y, efectivamente, en 1980, en Venecia, la cuadragésima edición de la Bienal suponía la consagración de la Transvanguardia, cuyos cinco creadores, Nicola de María, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente y Mimmo Paladino, irrumpían con fuerza en la palestra artística internacional. Era el reconocimiento, por parte de uno de los certámenes más prestigiosos, del nuevo movimiento que revalorizaba la pintura figurativa, lo imaginario, el territorio cultural del individuo conducido a hurgar en la memoria de su pasado. Representaba también la oficialización de una tendencia nacida

²³⁵ González, Ángel, *Así se pinta la historia de Madrid*, catálogo “Madrid DF”, 1980.

en los años setenta, pero poco considerada hasta ahora por la crítica y el mercado del arte. La Transvanguardia tenía un principal teórico y mentor: Achille Bonito Oliva.

Bonito Oliva, en un escrito titulado *Un arte sin ideología*, exponía parte de su pensamiento:

“A partir de ahora, hacer arte es estar en contacto con los niveles de la materia cortical del arte. Después de la autoflagelación de estos últimos años, el artista ha redescubierto su propio papel específico y el placer de ejercer la actividad creadora fuera del proyecto obligado de lo nuevo.../ Recalificar el papel del arte ha significado para el artista reconquistar su propio territorio, llevar su propia práctica al interior de las fronteras específicas de una operación que no se mide con el mundo, sino sobretudo con su propia historia y su propio lenguaje./ La mentalidad que privilegiaba técnicas y materiales ha sido sustituida por una mentalidad que privilegia la tangibilidad del producto. La soberbia de la obra ausente del artista conceptual y el comportamiento elitista del artista, que contaba con el estupor del público y la sorpresa, han sido sustituidos por la humildad de un trabajo creador evidente y real. / El arte vuelve a ser expresión directa, dejando tras sí la pena y el sentimiento de culpabilidad de ser, de manera permanente, síntoma directo de un contacto con el mundo. El artista vuelve a ser maníaco y manierista de su propia manía. / La Transvanguardia nace abierta, no sólo hacia un futuro mítico, sino también hacia la reconquista de un pasado menor sustraído a la retórica de la gran tradición. La minoría es otro de los valores rescatados por la nueva mentalidad del arte, que se mueve con gestos femeninos y con una sensibilidad femenina y subterránea...”²³⁶

El placer de la creatividad sin obligaciones, sin imposiciones, con libertad; el cambio del elitismo y la soledad por la humildad de compartir con el público; la apuesta por un futuro idealista y novedoso sin romper con el pasado, con la tradición; la apuesta por la nueva mentalidad del arte: la sensibilidad... Ideas, pensamientos y práctica real que puede suscribir la poética garciabriliana.

Siguiendo con nuestra exposición de la relación de García Abril con otras artes, el compositor nos manifiesta su recuerdo -por la importancia del suceso, pues significaba la evolución y el desarrollo de una nueva España- de la creación en 1980, por parte del Ministerio de Cultura, de los Premios Nacionales de la Artes Plásticas y, sobretudo, el segundo año de estos premios, 1981, ya que fueron premiados algunos artistas de su generación, compañeros y amigos. Y ahondando en este tema, localizamos los Premios Nacionales de las Artes Plásticas de 1981 donde, efectivamente, además de haber sido premiados el veterano del grupo, nacido en Jaén en 1895, el pintor Manuel Ángeles Ortiz y el más joven, nacido en Tánger en 1944, el pintor y grabador José Hernández, fueron premiados tres artistas coetáneos de García Abril: el valenciano, nacido en 1929, el escultor Andreu Alfaro, el sevillano, nacido en 1934, el pintor Luis Gordillo y el barcelonés, nacido en 1931, el pintor Joan Hernández Pijuán²³⁷.

Y volviendo a la producción compositiva de García Abril, llegamos al año 1985, fecha en la que el compositor realiza las siguientes obras: el ballet *Doña Francisquita*²³⁸, una versión instrumental libre de la partitura de la zarzuela de Amadeo Vives, con libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. García Abril suprimió las voces de la zarzuela y realizó una transformación de la orquesta, una reorquestación. El resultado es una obra instrumental, independiente y ahora, garciabriliana; *Miña Santiña*²³⁹, para coro mixto a capella -con texto de Rosalía de

²³⁶ Oliva Bonito, Achille: *La transavanguardia italiana*, Milán, Ed. Politi, 1980.

²³⁷ Quizá con este último fue con el más coincidente en su filosofía, ya que en Pinjuán se produjo una gran evolución pasando desde una época de investigaciones sobre la problemática espacial con un dibujo minucioso, hasta su verdadera libertad en el color, la luz y el movimiento.

²³⁸ Su estreno fue en 1985 en el XXXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada siendo sus intérpretes el Ballet Nacional de España dirigido por María de Ávila, y la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Jorge Rubio. -Existe una grabación no comercial realizada meses después de su estreno por la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de Jorge Rubio-.

²³⁹ Los intérpretes de este estreno fueron los integrantes del Coro Universitario de Santiago -agrupación a quien está dedicada la obra-.

Castro-, fue un encargo realizado por la Universidad de Santiago de Compostela en el I centenario de la muerte de Rosalía de Castro y para ser interpretada durante estos actos conmemorativos.

Y continuamos en el año 1985 con la composición de tres importantes obras: la suite para orquesta, *Canciones y danzas para Dulcinea*; el *Concierto mudéjar*, para guitarra y orquesta de cuerda; y la obra pedagógica *Cuadernos de Adriana*, piezas de piano para niños. Estas tres últimas obras, por su interés y relevancia, las hemos seleccionado para un análisis detallado en el próximo apartado. *Cuadernos de Adriana*, por ser una obra de perfil pedagógico, la incluiremos en el capítulo VIII donde ya hemos comentado que realizaremos un balance de la labor docente del compositor.

Queremos también señalar que es durante este año 1985²⁴⁰ cuando García Abril recibe la Medalla de Honor *Tomás Bretón*²⁴¹ de música, de la *Asociación de escritores y artistas españoles*.

Y es en 1986, como hemos indicado anteriormente, cuando compone el *Preludio de Mirambel número 6* –que será analizado posteriormente y en conjunto con los restantes preludios-, y comienza la composición de la ópera *Divinas palabras* que finalizará en 1992. Por la relevancia de esta obra para la producción compositiva de García Abril, así como por el momento histórico vivido tras este encargo y posterior estreno, realizaremos un estudio detallado de la ópera y de sus circunstancias en el apartado correspondiente.

Siguiendo en nuestra línea de profundizar no sólo en la obra compositiva de García Abril, sino en el ser humano en toda su dimensión, ya sea su pensamiento intelectual más razonado como su reflexión humanística o espiritual más inspirada, queremos exponer ciertos planteamientos estéticos del compositor que tienen relación con la década que estamos tratando.

Cuando pedimos a García Abril que intente recordar qué artistas, pensadores o sucesos de la década de los ochenta le han impactado, le han hecho reflexionar de forma especial o, incluso, le han reafirmado en sus ideas o planteamientos del arte o de la cultura general, él nos responde:

“Intento alimentarme de cosas bellas y de leer o escuchar a personas con pensamientos interesantes.../ ... siempre me han interesado los artistas que intentan que su arte tenga dimensiones humanísticas y poéticas y que su obsesión no esté en destruir sino en construir de forma positiva.... A este respecto me reafirmó mucho en mis ideas el pensamiento positivo del pintor Pignon, uno de los mejores amigos de Picasso, al que llamaron “su continuador”. Precisamente él habla de que el artista tiene que construir y no destruir.../ ... Como es bien sabido, he estado siempre muy interesado por el mundo de la arquitectura y es por esto que me impresionó mucho, en la década de los ochenta, el trabajo de los arquitectos Rossi, Foster y Moneo.... / ... Otro suceso que me impactó realmente fue la muerte de Miró porque fue, en ese momento, cuando más investigué en su obra y más la entendí...; también la muerte de Dalí, un verdadero genio provocador.../ ... No quiero dejar de mencionar la alegría que sentí por el éxito alcanzado nuevamente por nuestro idioma, me refiero, primero, al triunfo de Gabriel García Márquez y más tarde el de mi amigo Camilo José Cela, al conseguir ambos, en esta década, el Premio Nobel²⁴²...”.

Estas pinceladas esgrimidas por García Abril nos sirven para profundizar más en su pensamiento e ir comprendiendo en integridad su obra, su poética. Por esta razón, y como venimos haciendo en este trabajo, hemos investigado entorno a sus palabras.

²⁴⁰ Como hecho anecdótico queremos señalar que el colegio Bériz-Vera Cruz, centro académico donde estudiaron sus hijas, crea, en este año, un premio de música *Antón García Abril*.

²⁴¹ El 4 de junio de 1985, en el Hotel Lorca de Madrid, se le hizo entrega de esta medalla.

²⁴² Gabriel García Márquez consigue el Nobel en el año 1982. Un año antes -1981- escribía *Crónica de una muerte anunciada* y tres años después -1985- *El amor en los tiempos de cólera*. En 1989 Camilo José Cela recibe también este codiciado galardón: el Premio Nobel de Literatura. Cela, en 1983 escribía *Mazurca para dos muertos* y en 1986 *Nuevo viaje a la alcarria*; en 1984 recibía el Premio Nacional de Literatura.

El pintor Pignon decía a través de sus escritos recogidos por numerosos teóricos:

“El artista no es un destructor, sino un constructor. Dicho de otro modo, el arte siempre tiene una posición positiva, de otra manera ya no sería arte. / La estética de la época es algo muy profundo y no tiene nada que ver con el gusto. Es otra comprensión del mundo. / La verdad es lo que el lienzo dirá. No son sólo las intenciones. Únicamente son verdaderas las intenciones cuando están realizadas. / Cuando sólo es la materia la que guía al artista, la cosa no funciona. Su misión es hacer de la materia algo especial, algo espiritual... La materia en sí misma no es nada...”²⁴³.

Pero además de coincidir García Abril con Pignon en la idea del artista como constructor, de la estética como comprensión del mundo y de la obra de arte como algo más que materia, algo realmente espiritual, al compositor también le atrae del pintor su estilo mediterráneo –identificación profunda en el hombre y el músico-. Esas pinturas con el color blanco de la espuma de las olas, y de los azules intensos del mar mediterráneo...

En la insistente idea de García Abril de construir y no de destruir se fundamenta la arquitectura poética del italiano Aldo Rossi. A partir de la publicación de su libro *La arquitectura de la ciudad* -1964-, la personal poética de Aldo Rossi empezaba a influir en todos los arquitectos de las jóvenes generaciones. Antes que el propio Rossi construyera sus proyectos, miles de arquitectos imitaban sus pórticos neorracionalistas, sus fachadas austeras inspiradas en el neoclasicismo y sus baptisterios cilíndricos convertidos en bibliotecas de escuelas primarias o en lucernarios de edificios públicos. Esta idea de transformación de la arquitectura a partir de la propia arquitectura, fue el fundamento de todos sus trabajos prácticos y teóricos. “Cualquier edificio puede transformarse de uso y de forma, si sabemos su auténtico valor arquitectónico y lo aprovechamos”, decía Rossi. Esta lección de historia es la que los movimientos modernos, según Rossi, no supieron analizar del todo. Construir, transformar, fusionar, valorar, pero no destruir..., son ideas coincidentes en el pensamiento y obra de García Abril.

Con Foster coincide en la brillantez sin exhibicionismo. Foster es el gran mago de las superficies acristaladas que se sostienen solas, es decir, que se sostienen sin que se vean los enganches de acero que las aguantan; éste es el sueño del arquitecto moderno, construir sin que se vea lo que se construye. Esto mismo lo podemos aplicar a las composiciones garciabrilianas “hay que conocer bien la técnica y su aplicación, pero no hay que enseñarla en la obra; la técnica no se puede ver; es sólo una herramienta....Cuando la técnica es más impotente que la idea, algo no funciona”, nos manifiesta García Abril.

De Moneo admira su labor como profesor, como diseñador y como crítico; siempre conciso, incisivo y elegante. El edificio que mejor puede representar la obra de García Abril es el Museo de Arqueología de Mérida, del arquitecto mencionado. Edificio que ha otorgado al arquitecto un áurea de artista moderno que aspira a unas formas eternas, clásicas. Son edificios contemporáneos pero, a la vez, experiencias arquitectónicas sólidas; búsquedas de espacios hondamente anclados en la historia de la arquitectura, los cuales, sin embargo, no dejan de reflejar de manera realista la sensibilidad actual. García Abril y Moneo relacionan y fusionan sutilmente el ayer y el hoy creando una obra propia y única. El Museo de Mérida es como una obra romana en ladrillo pero ni es ladrillo, ni es una obra de forma romana. Las obras de García Abril están fundamentadas en técnicas y estructuras de la tradición, pero no son antiguas, son modernas, actuales, únicas, garciabrilianas. Por eso Moneo y García Abril son artistas clásicos y modernos, eternos y universales; de vanguardia.

²⁴³ Couturier, Elisabeth: *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Editions Belin et Herscher, 2003.

De Miró, García Abril admira su universo simple y creativo, como pintado por un niño, pero sin atisbos de coincidencia con lo *naïf*, ya que todo está realizado con gran conciencia. De esta forma concibe García Abril su obra para niños. En su respeto y valoración por el mundo de los niños y de los jóvenes, intenta escribir obras no menores en calidad, sino sólo en dificultad; obras donde la imaginación, la sencillez, la transparencia y los valores en toda su dimensión, estén presentes. “A todos los niños que con amor se acercan a la música, dedico estas piezas escritas para manos pequeñas y corazón grande”, escribe García Abril en la dedicatoria de su obra *Cuadernos de Adriana*, piano para principiantes.

Partiendo de caminos diferentes, algunos cuadros de Miró, como algunas composiciones de García Abril, son un gran poema épico del cosmos. La soledad y el silencio en Miró se pueblan de pájaros, estrellas, figuras de mujeres transfiguradas en cuerpos celestes que dan como resultado ese universo cósmico. En García Abril, el dibujo estructural de la horizontal y de la vertical, junto con las pequeñas células circulares y triangulares suspendidas en ondas sinuosas acompañadas de melismas que caminan hacia el infinito, configuran el universo sonoro y cósmico –sus constelaciones– que define el lenguaje garciabriliano.

Volviendo a su producción compositiva, en el año 1987 García Abril compone las siguientes obras: *Hold the vision ours hearts*²⁴⁴, coro mixto a capella. Encargo que la *Jonesboro High School de la Universidad de Arkansas* –EEUU–, a través de Antón junior, alumno de este centro en estos momentos, realiza a García Abril. El compositor trabajó con el texto, enviado por dicha institución, de la poetisa americana Hellen Keller; *Nupcial*, para dos pianos. Obra que García Abril compone como regalo personal para su amigo Juan Jesús Ronzón –empresario, melómano y crítico musical del desaparecido periódico de Oviedo *Asturias Diario Regional*– en el día de su boda²⁴⁵; *Obertura de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas*²⁴⁶, orquesta; *Preludio de Mirambel número 5*, piano; *Vademécum*. De la iniciación al virtuosismo, 24 piezas para guitarra –obra pedagógica– y *Fantasía Mediterránea*, guitarra. De esta última, procederemos a un análisis detallado en el apartado próximo.

El que no hayamos seleccionado la composición *Vademécum* para un análisis pormenorizado en el apartado siguiente, no es indicativo de su falta de relevancia –es una de las obras más destacadas en múltiples aspectos–; el motivo es, simplemente, porque nos vemos obligados a acotar un número determinado de obras ante la extensa producción del compositor estudiado. No obstante, y debido al valor compositivo de esta obra, comentaremos y reflexionaremos a cerca de la misma al finalizar el capítulo VIII, donde, como ya hemos apuntado, realizaremos la visión del músico-docente.

Y para terminar de comentar la producción compositiva de García Abril durante esta década, llegamos a los dos últimos años: 1988-89, donde también le dedican honores, premios y reconocimientos.

²⁴⁴ Fue estrenada en 1987 por el coro del centro Jonesboro High School de la Universidad de Arkansas, *Camerata Singers*, dirigido por Gary Morris, profesor de dicha institución. –La principal especialidad del mencionado coro era la polifonía del siglo XX–.

²⁴⁵ El estreno fue el 9 de abril de 1987, en Oviedo, en la celebración de dicho acontecimiento.

²⁴⁶ Fue un encargo de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y su estreno tuvo lugar el 16 de marzo de 1987 en el acto de presentación de la mencionada Academia coincidente, ese año, con la entrega de los *primeros premios anuales*, *Premios Goya* –a partir de ese año, ha quedado como obertura de dicha ceremonia–. El escenario de este acto fue el Cine Lope de Vega de Madrid. La Orquesta Sinfónica de Madrid –OSM–, dirigida por García Abril, interpretó la partitura. Otro título de esta composición es *Obertura musical*.

En 1988²⁴⁷ García Abril es elegido miembro del Consejo de la Música del Ministerio de Cultura, y su ciudad natal, Teruel, sigue otorgándole distinciones: Turolense del Año y Aragonés del Año²⁴⁸.

En 1988 compone *Homenaje a Mompou*, trío para violín, violoncello y piano y el *Salmo de alegría para el siglo XXI*, cantata para soprano y orquesta de cuerda. Esta última obra la hemos seleccionado para su posterior y pormenorizado análisis.

*Homenaje a Mompou*²⁴⁹ surge de la idea propuesta por el Trío Mompou y recogida por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea –CDMC–, como homenaje al maestro Mompou por su reciente fallecimiento, para que determinados compositores españoles creasen obras en la memoria del homenajeado. Las premisas eran, por un lado, componer para la agrupación de este trío de cámara –violín, violoncello y piano–, por otro, que las obras estuviesen inspiradas en algún motivo, célula o característica germinal de las obras del maestro fallecido. Esta propuesta fue recogida y aplaudida por compositores como Xavier Montsalvage, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Tomás Marco, Cristóbal Halffter, Claudio Prieto y Antón García Abril.

García Abril recibió este encargo con entusiasmo porque, como ya hemos comentado a lo largo de este trabajo, nuestro compositor siempre profesó profunda admiración por el maestro Mompou que se remonta a sus años de estancia en Siena cuando, de forma fortuita, escucha una música que le fascina y descubre que su autor era Federico Mompou. Desde ese día profundiza en su obra y también se acerca al hombre. “Siempre sentí por Federico Mompou una admiración sin límites, tanto en lo artístico, como en lo personal, y tuve la suerte de contar con su amistad y con la de Carmen, su esposa entrañable, además de intérprete sensible e inteligente de la obra del maestro”²⁵⁰.

Homenaje a Mompou de García Abril parte de una célula germinal, tomada de una estructura interválica –un intervalo de segunda– recogida de la famosa *Canción y Danza N° 6* del maestro catalán. Este intervalo es la célula motriz, y la motivación en sí misma, para el desarrollo en el diálogo entre los instrumentos, es decir, del desarrollo camerístico, que irá configurando el entramado de toda la obra. Esta creación es una lección compositiva de cómo partiendo de la más pura esencia y de lo mínimo, que parte a su vez de otra autoría, se puede crear otra obra radicalmente diferente en donde se unen los espíritus de dos maestros. Es de remarcar que, siendo la obra un puro desarrollo, encontramos, como es habitual en el lenguaje garciabriliano, una estructura bien definida que va señalando el camino a través de diferentes cambios de agógica y de dinámica para ir creciendo y decreciendo en grafía y en mensaje comunicativo en una red de dibujos contrapuntísticos. También hay que señalar que, aunque hay una dominancia en el espíritu del lirismo que poseen las Canciones de Mompou y también las de García Abril, el espíritu de la Danza también está presente, reflejado en el compás 85 y ss. cuando se inicia un *Allegro*. Apuntar la inspiración de los puentes, codettas y coda final señalando, a modo de ejemplo, la codetta – c. 168 y ss.- donde, con dinámica en pianísimo y el protagonismo del piano, junto con los pizzicatos del violín y cello, nos une con la reexposición –c. 174-. Para finalizar, ensalzar la *coda* final de la obra –c.

²⁴⁷ Durante este año García Abril participa en el *Festival Internacional de Música Contemporánea Festival de la Paz*, celebrado en Leningrado.

²⁴⁸ El primero fue realizado el 13 de febrero de 1988 por el Centro de Iniciativas Turísticas de Teruel por la composición de su *Concierto Mudéjar*. El segundo tuvo lugar el 16 de abril de 1988, siendo otorgado por la Casa de Andalucía de Teruel.

²⁴⁹ Su estreno tuvo lugar el 9 de agosto de 1988 en el 37 Festival Internacional de Santander. Está dedicada a la esposa del maestro fallecido, Carmen Bravo.

²⁵⁰ Notas de García Abril para el CD *Homenaje a Federico Mompou* grabado por el Trío Renaissance en 1994.

194 y ss.- que nos invita a recogernos desde el interior, desde la esencia inicial, metáfora del ciclo evolutivo de la vida dibujando el círculo completo y conclusivo como vuelta al inicio, el alfa y omega dándose la mano en una fusión bienvenida.

Con fecha de inicio de 1988 y de final en 1989 compone el *Himno de Aragón*²⁵¹, coro mixto y orquesta, encargo realizado a finales de 1987 por las instituciones aragonesas. Existen versiones para orquesta; banda; coro y banda; rondalla; voz y rondalla; coro y rondalla; voz y piano.

Con fecha de inicio en 1988 y de final en 1991 son las *Doce piezas para violín y piano* (obra pedagógica). Volvemos a remitir al lector al final del capítulo VIII, lugar destinado para las obras de perfil pedagógico, así como para analizar la importancia del mundo docente en el contexto garciabriliano.

Y en 1989 compone *Cantar de soledades*²⁵², coro mixto a capella –con texto de Antonio Machado-. Obra de gran complejidad técnica e interpretativa ya que, aunque escrita para una plantilla inicial de cuatro voces mixtas, llega a alcanzar, en distintas ocasiones, catorce líneas melódicas diferentes –polimelodiosidad al máximo-. Obra realizada por encargo de la Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Torrevieja con motivo de crear la obra obligada, en la modalidad de polifonía, para el XXXVI *Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía* que se celebraría al año siguiente -1990- en la mencionada localidad.

Y, finalmente, llegamos al año 1990, donde García Abril compone dos obras: *Cantos de plenilunio*, para flauta y piano -obra de cámara que analizaremos con detalle en próximo apartado- y *Mi pequeño planeta* -obra pedagógica- que comentaremos al final del capítulo VIII, lugar que hemos destinado para este tipo de composiciones.

Señalando también premios y reconocimientos, queremos hacer mención que en 1990²⁵³ la ONE ofreció un homenaje a García Abril consistente en un concierto monográfico dirigido por el propio compositor. *Introducción y fandango*, 1984; *Cántico de La Pietá*, 1977; *Celibidachiana*, 1982; y el estreno oficial de *Salmo de la Alegría para el Siglo XXI*, 1988, fueron las obras interpretadas.

Finalizamos este capítulo recordando como en la década de los ochenta el arte en España había empezado a disfrutar de un mejor panorama. Un apunte demostrativo de ello fue la instauración de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo –ARCO²⁵⁴- y la atención y ayuda especial que se le estaba otorgando al arte joven. Ésta sería la década del arte joven. Ya desde la muestra *Preliminar*, organizada por el Ministerio de Cultura, en 1982, o la exposición *Circulando* en 1986, también la Biennial organizada por la Caixa de Barcelona, las Muestras de Arte Joven o la ya consolidada Biennial de Barcelona, dirigida a los jóvenes creadores europeos, son ejemplos clave de esta dedicación al mundo de los jóvenes emergentes. Durante el último año de la década -1989-, el arte joven español estaría de gira por Europa en una muestra itinerante que reunía cuatro grandes y representativas exposiciones²⁵⁵.

Pero también hay que tener presente que el arte internacional, y muchos de sus artistas son conscientes, en primera persona, del cansancio de los extremismos que ya

²⁵¹ Se estrena el 22 de abril de 1989 en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza. Los intérpretes fueron el Coro Miguel Fleta de Zaragoza, dirigido por Emilio Reina, la Coral Oscense, dirigida por Conrado Beltrán, la Coral Polifónica Turolense, dirigida por Jesús María Muneta, y la Orquesta Sinfónica de Madrid –OSM-, todos bajo la batuta de Antón García Abril.

²⁵² Su estreno fue el 9 de agosto de 1990 en el recinto Eras de la Sal de Torrevieja.

²⁵³ El 14 de noviembre de 1990 en el Auditorio Nacional de España tuvo lugar este concierto monográfico-homenaje.

²⁵⁴ La primera edición de ARCO fue en 1982.

²⁵⁵ *El sueño de Andalucía, Cataluña: signografías, Madrid pintando y País Vasco: tradición y modernidad.*

sienten en pasado. De ahí el surgimiento en 1980 de la Transvanguardia y del comienzo del arte de fin de siglo, manierista y ecléctico. Más allá de algunas vanguardias, el público se reconcilia con un arte sin segundas intenciones, sin ideología, agradable, figurativo y narrativo. Es la otra revolución.

El arte del siglo XX, que se había desarrollado bajo el signo del primitivismo africano, norteamericano o de Oceanía, en sustitución de la ancestral referencia al Renacimiento o a la antigüedad grecorromana –esta influencia es persistente desde Gauguin hasta Picasso y los surrealistas– se representa ahora, en sus últimos años, en el arte más joven, más nuevo, más vanguardista, que vuelve a reconciliarse con la tradición de Occidente. Esta es la tradición en la que siempre estuvo Antón García Abril, a pesar de modas contrarias de tiempos pasados. Pero el tiempo, el presente y el futuro, iban a su favor, reafirmaban que sus opciones y sus convicciones eran una realidad libre y moderna con la intención de perdurar y de ser un legado para el público, para la sociedad, para la historia, para la humanidad.

VII.3. Piano, guitarra, orquesta, concierto, cantata y ópera, en el cuarto período compositivo (1980-1990)

Treinta y cuatro son los títulos que aporta García Abril entre los años 1980 y 1990, su cuarto período compositivo. El piano, la guitarra, la orquesta, el concierto, la cantata y la ópera son los seis núcleos fundamentales de la extensa producción de estos años, en los que el compositor está ya dedicado a perfeccionar y desarrollar su lenguaje.

Son **34** obras realizadas, agrupadas en los siguientes géneros: **Ópera: 1 obra:** *Divinas palabras*, 1986-1992; **Cantata: 1 obra:** *Salmo de la alegría para el siglo XXI*, 1988; **Voz y orquesta: 1 obra:** *Catorce canciones asturianas*²⁵⁶, 1984; **Coro: 4 obras:** *Tres canciones asturianas*, 1982; *Miña Santiña*, 1985; *Hola the vision in ours hearts*, 1987; *Cantar de soledades*, 1989; **Coro/orquesta: 1 obra:** *Himno de Aragón*, coro mixto y orquesta²⁵⁷, 1988-89; **Piano: 2 obras:** *Sonatina del Guadalquivir*, 1982; *Seis preludios de Mirambel*, 1984-1996; **Guitarra: 2 obras:** *Evocaciones*, suite para guitarra, 1981; *Fantasía mediterránea*, 1987; **Concierto solista y orquesta: 1 obra:** *Concierto mudéjar*, guitarra y orquesta de cuerda, 1985; **Orquesta: 8 obras:** *Universiada 81*, para orquesta, 1981; *Mundial 82*, para orquesta, 1982; *Celibidachiana*, concierto para orquesta, 1982; *Introducción y fandango*, orquesta, 1984; *Tres sonatas para orquesta*, 1984; *Tríptico**, adaptación para orquesta, 1984; *Canciones y Danzas para Dulcinea*, suite para orquesta, 1985; *Obertura de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas*, orquesta, 1987; **Cámara: 6 obras:** *Dos piezas para viola y piano*, 1981; *Dos piezas para violoncello y piano*, 1981; *Estudio de concierto, trompa y piano*, 1981; *Nupcial*, dos pianos, 1987; *Homenaje a Mompou*, trío para violín, violoncello y piano, 1988; *Cantos de plenilunio*, flauta y piano, 1990; **Ballet: 2 obras:** *Danza y tronío*, 1984; *Doña Francisquita*, 1985; **Comedia musical: 1 obra:** *Matahari*, 1983; **Obra pedagógica: 4 obras:** *Cuadernos de Adriana*, piezas de piano para niños, 1985; *Vademécum*. De la iniciación al virtuosismo, 24 piezas para guitarra, 1987; *Doce piezas para violín y piano*, 1988-91; *Mi pequeño planeta*, 1990.

De estas **34** obras hemos seleccionado, para un análisis detallado, las que creemos más representativas tanto en su valor en aislado, como en el correspondiente a los géneros de los que forman parte. Son las **9** siguientes que serán analizadas según su orden cronológico: *Evocaciones*, suite para guitarra, 1981; *Sonatina del Guadalquivir*,

²⁵⁶ Existe versión para voz y piano.

²⁵⁷ Existen versiones para orquesta; banda; coro y banda; rondalla, voz y rondalla; coro y rondalla; voz y piano.

* El asterisco significa Fuera de catálogo.

para piano 1982; *Celibidachiana*, concierto para orquesta, 1982; *Seis preludios de Mirambel*, para piano, 1984-1996; *Concierto mudéjar*, para guitarra y orquesta de cuerda, 1985; *Canciones y Danzas para Dulcinea*, suite para orquesta, 1985; *Divinas palabras*, ópera, 1986-1992; *Fantasia mediterránea*, para guitarra, 1987; *Salmo de la alegría para el siglo XXI*, cantata, 1988.

Cuadernos de Adriana, piezas de piano para niños, 1985, obra pedagógica que hemos seleccionado para un pormenorizado análisis, aún habiendo sido compuesta en esta década y, por lo tanto, corresponder a este capítulo, será incluida y analizada en el capítulo siguiente, por ser el espacio donde ubicamos la valoración global del compositor y su relación con la docencia.

VII.3.1. Evocaciones, 1981

Evocaciones, 1981, suite para guitarra. Escrita en homenaje a Andrés Segovia²⁵⁸ es una colección de cinco piezas, de corte intimista, inspiradas a partir de significativos poemas de la autoría de referentes y admirados poetas de García Abril: I.- *Ocho sonoro donde el aire espera* de Salvador de Madariaga; II.- *La guitarra hace llorar los sueños* de Federico García Lorca; III.- *Canta, pájaro lejano...* de Juan Ramón Jiménez; IV.- *Hoy es siempre todavía* de Antonio Machado; V.- *Agua que llevas mis sueños en tu regazo a la mar...* de Miguel de Unamuno. Esta obra²⁵⁹ consiguió el primer premio de composición en el Concurso *Andrés Segovia*, del Ministerio de Cultura, convocado por el *Festival Internacional de Música y Danza* de Granada en 1981.

En 1965 García Abril ya escribía la *Suite para guitarra*, pero es, realmente, *Evocaciones*, 1981, su primera obra relevante para guitarra sola. Después de sus dos importantes conciertos para guitarra y orquesta *Concierto aguediano*, 1976, y *Homenaje a Sor*, 1978, aborda la composición de *Evocaciones*, obra de referencia para guitarristas y estudiosos de esta especialidad. Es necesario mencionar que es a partir de 1976, fecha de la composición del *Concierto Aguediano*, cuando se inicia una nueva etapa en la composición de García Abril respecto al mundo de la guitarra, interesándose profundamente por este instrumento a partir de este momento.

Aunque la inspiración de lo cantáble es una constante de *Evocaciones*, la primera pieza -*Ocho sonoro donde el aire espera*- la tercera -*Canta pájaro lejano*- y la cuarta -*Hoy es siempre todavía*-, están impregnadas de un desbordado lirismo. La segunda -*La guitarra hace llorar los sueños*- y la quinta -*Agua que llevas mis sueños en tu regreso a la mar...*- son las encargadas de otorgar el movimiento al ciclo. Ausencia de modalidad para la tercera y cuarta, trabajo modal para la primera, y convivencia de lo tonal y modal para la segunda y quinta. Los ambientes tonales y modales de sus piezas discurren en el lenguaje compositivo garciabriliano, del concepto celular y del contrapunto, en el propósito de configurar inspiradas líneas melódicas puestas al servicio de la voz de la guitarra.

Evocaciones, obra de inspiración poética en su germinación, es también una obra poética en su resultado. Por esta razón, además de ser una composición que explota todos los recursos técnicos de la guitarra resultando de gran dificultad en su ejecución, su mayor complejidad estriba en el concepto expresivo y lírico, ya que requiere del empleo de todos los recursos sonoros y expresivos que este instrumento permite. Obra de dificultad superior destinada para profesionales expertos y músicos destacados.

²⁵⁸ El maestro Segovia llegó a estudiar esta obra aunque no tuvo el suficiente tiempo para incluirla en su repertorio. En el Primero, 1989, y en el Segundo, 1990, “Andrés Segovia in Memoriam”, organizados por la SGAE, Ernesto Bitetti y Francisco Cuenca, respectivamente, interpretaron esta colección.

²⁵⁹ Fue estrenada por el guitarrista Ernesto Bitetti el 2 de marzo de 1983, en el Palau de la Música de Barcelona.

En *Evocaciones*, García Abril consigue que la guitarra cante al mundo espiritual de algunos de sus queridos poetas a través de sus inspirados poemas. El mundo sonoro garciabriliano une, una vez más, poesía y música, pero esta vez no para ponerse al servicio de la voz, sino para entregarse a las sugerentes cuerdas de una guitarra. A partir de la poesía, esta música poética refleja la desnudez y la plenitud de la belleza a través del justo empleo de elementos, y la honestidad y coherencia de sus planteamientos.

EVOCACIONES, 1981, suite para guitarra

I. “Ocho sonoro donde el aire espera”

La célula rítmica protagonista presente en esta pieza es una de las habituales en la música de García Abril: *nota larga-dos notas cortas*; en este caso, aparece la célula *corchea-dos semicorcheas*. Este primer número de la obra *Evocaciones* tiene carácter modal.

Podemos estructurarla de la forma siguiente:

Presentación-Introducción (cc. 1-9)

A o sección expositiva (cc. 10-43)

B o sección de desarrollo (cc. 44-77)

Conclusión-Codetta (cc. 78-84)

Presentación-Introducción (cc. 1-9) La pieza comienza presentando un tema a modo de introducción. Con la célula rítmica descrita anteriormente, construye una célula melódica de dos compases en La Eolio. La voz superior dibuja la melodía, mientras que una de las voces interiores efectúa un contrapunto sobre ésta. En el segundo compás aparecen, en voz interior, arabescos que finalizan esta primera idea musical.



A continuación, una imitación a distancia de tercera -Do Mixolidio- de los dos primeros compases. Los arabescos dibujan el acorde de dominante de Fa, siendo el Fa# una apoyatura. Se crea así cierta tensión resuelta en el compás siguiente. A continuación (cc. 5-7) se plantea la presentación de una pregunta en Fa Mixolidio, contestada en los dos siguientes compases (cc. 8-9) en Sib Lidio creándose, de esta forma, una unión por cuartas desde el c. 3 (Do-Fa-Sib). En la voz contrapunteada del c. 5, se efectúa un movimiento de paso sobre el Sol#.



A o sección expositiva (cc. 10-43) En esta sección se presenta otra parte temática con la utilización de la célula rítmica protagonista. Su estructura puede explicarse como forma Rondo. Comienza con un fragmento del círculo de quintas cromático sobre los

modos Mixolidios de Sib, Mib, Lab y Reb a modo de pregunta en la voz superior y de respuesta en la interior en el siguiente compás. Cambiamos de modo con los compases.



Dos ideas o frases de cuatro compases cada una, en Sib Eolio, en las que la melodía es cantada por la voz superior. La textura de la primera frase es más contrapuntística - encontramos varias notas de adorno en las voces contrapunteadas-, mientras que la de la segunda es más de melodía acompañada. En el último compás, la voz secundaria dibuja el acorde de dominante de Sib a modo de semicadencia. Hasta aquí se ha presentado el tema o estribillo del posible rondo -A-.



Del compás 22 al c. 31 se presenta, lo que podíamos considerar, la estrofa del rondo -B- a modo de puente o transición entre los temas. Es un nuevo fragmento del círculo de quintas cromático sobre Solb Lidio, Reb Jónico -y su enarmónico Do#, en modo Eolio- y Lab Mixolidio. Los tres primeros modos comienzan, cada dos compases, con un motivo de tres negras que cambia de voz a la par que el compás.



En cuanto a Lab Mixolidio desecha esta estructura a partir del segundo compás y se desarrolla, a lo largo de cuatro compases con la voz superior, dibujando diversos giros con la célula rítmica característica de la pieza ya descrita. La voz contrapunteante realiza múltiples movimientos de paso y otros adornos que dan al pasaje de Lab un colorido y una riqueza tímbrica inusitada hasta ahora.



Entre los cc. 32 y 44 vuelve la reexposición del tema del rondo comentado anteriormente –A–, con la única diferencia de encontrarse medio tono por encima.



B o sección de desarrollo (cc. 44-77) Parte o sección diferenciada de la primera, pero con espíritu de desarrollo, ya que utiliza los materiales expuestos anteriormente desarrollando su exposición-explicación.

Al llegar al c. 44, no se reexpone el motivo de tres negras del c. 22, sino que se recurre a la célula rítmica de corchea-dos semicorcheas, completada en el siguiente compás con una nueva variación.



En el c. 48, Re jónico no da paso a su enarmónico, como lo hacía en la parte expositiva; se mantiene dos compases más dando, después, lugar a un giro en progresión imitativa hacia Sol jónico en el c. 50. A partir de aquí, Sol se consolida ya como centro tonal en una suerte de preguntas, en voz superior, y respuestas, en voz interior, cada dos compases. Los cc. 57 y 58 incorporan, al acorde de tónica en modo menor, notas añadidas -sexta y séptima- que lo colorean en cada una de sus apariciones. Todo ello desemboca en una semicadencia sobre Sol, en el c. 59.



A partir del c. 60, y hasta el final, estamos en una parte tonal. Con el material del c. 44, y con ayuda de escalas menores melódicas ascendentes, así como de arabescos sobre diferentes acordes de Sol -con función subdominante coloreados con novenas y séptimas-, llegamos al clímax de la obra en el c. 72; después descendemos y volvemos a subir, apoyados en un acorde de segundo grado con séptima y cuarta añadida, mediante una escala de SolM (cc. 76-77).

Conclusión-Codetta (cc. 78-84) El c. 78 presenta la melodía inicial de la pieza en modo menor, dibujando así equilibrio y simetría en esta composición. Tras esto, y una pequeña serie de dominantes secundarias en los cc. 80 y 81 (Do-Fa-Sib), llegamos a los dos últimos compases, con rasgueados sobre los acordes de dominante, tercer grado del modo menor, subdominante y tónica. Este final tiene dinámica en *fortissimo* para fortalecer y realizar la conclusión con rotundidad.

II. “La guitarra, hace llorar a los sueños”

En esta pieza, como en otras composiciones de García Abril, comprobamos una utilización constante de polifonía implícita, y la alternancia de modalidad y tonalidad. Aunque la pieza comienza en La, existe una continua bipolaridad entre La y Mi, tono, éste último, con el que termina la obra.

Esta composición la podemos estructurar de la siguiente forma:

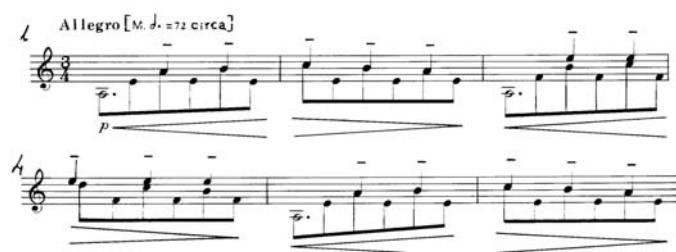
A o sección expositiva (cc. 1-81)

B o sección central con carácter de desarrollo (cc. 81-150)

A' o sección reexpositiva (cc. 151-205)

Coda (cc. 205-223)

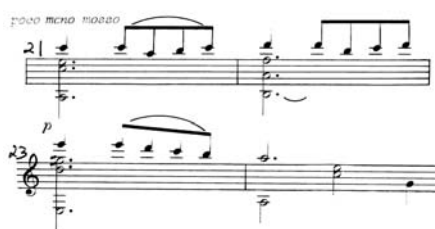
A o sección expositiva (cc. 1-81) Comienza con unos compases rítmicos-acompañantes (cc. 1-8) con la función de espera o conducción para la parte temática. Expone, en el modo de La Eolio, la textura de melodía dibujada sobre polifonía implícita.



A continuación se presenta el primer tema, de carácter rítmico, entre los compases 9 y 21. Se estructura en dos semifrases de seis compases cada una.



Del c. 21 al c. 27 encontramos el segundo tema, contrastante con el primero en cuanto a su carácter más íntimo y lírico. Carece apenas de acompañamiento -tan sólo un acorde por compás- articulándose en dos semifrases de cuatro compases cada una.



A partir del c. 32 se vuelven a repetir ambos temas, pero esta vez con adornos y variaciones. Con el arabesco dibujado en la variación del segundo tema, llegamos en el c. 51, tras pasar por acordes y alguna tonalización (cc. 46-47) sobre Lam, a una semicadencia respecto de su dominante. En el c. 52 se dibuja la variación del segundo tema sobre la dominante de La, que se consolida, de ahora en adelante, como centro tonal pasando a considerarse modo de Mi Eolio.



Destacar el uso de tonalizaciones efectuadas en un pasaje puramente modal, como la aparecida en los cc. 54-55 sobre el tercer grado de Mi.

Entre los compases 63 y 82 se reexponen los dos primeros temas, pero esta vez lo realizan en Mi Eolio. A partir del c. 77 se advierten nuevos rasgos de tonalidad, como indican la aparición del Re# o la cadencia perfecta sobre el c. 82: nos estamos preparando para llegar a la sección central o de desarrollo.

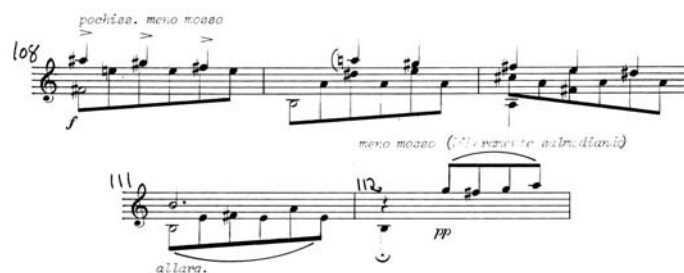


B o sección central con carácter de desarrollo (cc. 82-150) Esta sección tiene dos partes: una con el mismo carácter del comienzo de la obra, y la segunda con espíritu de copla.

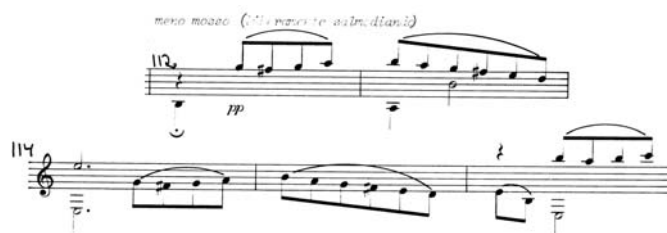
A partir del c. 82, y con el material de la introducción, entramos en la primera parte de esta sección central, comenzando por Mi Eolio y siguiendo por los modos Eolios de Sol (cc. 86-97) y Mib (cc. 98-107) articulados en secciones de doce y diez compases, respectivamente.



En el c. 108 se produce una modulación enarmónica hacia la dominante de la dominante de Mi desembocando, en el c. 112, en una semicadencia sobre el mismo tono.



Copla o segunda parte de la sección central (cc. 112-150) Comienza en el modo de Mi Eolio con una atmósfera más tranquila y pausada, similar a la del segundo tema de la exposición, debido a la presentación de una melodía casi desnuda e intimista. Los primeros ocho compases se articulan cada dos en formato de pregunta-respuesta.



En el c. 120 aparece un juego contrapuntístico-imitativo entre las dos voces, que se mantiene durante tres compases para, finalmente, terminar sobre Mi.



Los trece compases anteriores se repiten dos veces más con nuevos colores armónicos (tonalización de los cc. 128-129) y melódicos. En los compases de pregunta- respuesta ahora se emplea Mi Dorio, pero en las reexposiciones del juego, presentado en el c. 120, se sigue utilizando Mi Eolio. Tras la última aparición de este material presentado con otra secuencia armónica -subdominante, tercer grado, dominante de la dominante y dominante de Mi- desemboca, en el c. 151, en una semicadencia sobre la dominante de Mi, ahora con sensible.



A' o sección reexpositiva (cc. 151-205) Los primeros ocho compases tienen el mismo carácter introductorio del comienzo de la obra y nos conducen, desde Mi Eolio, hasta una semicadencia sobre la dominante de La en el c. 158.



A continuación se procede a una reexposición del primer tema, de la variación del segundo, de la modulación a Mi Eolio y de todo el material presentado, anteriormente, en este modo hasta el c. 82.

Coda (cc. 205-223) El material empleado en esta sección final es el utilizado en el primer tema de la exposición,



repetido ahora varias veces sobre los acordes de segundo grado con séptima y tónica de Mim (cc. 214-215). En el c. 215, un arabesco descendente da paso a una ascensión en *staccatto* hasta los agudos de la guitarra, culminando después en un rasgueado -con dinámica en *fortissimo* para concluir con rotundidad- sobre el acorde de Mim Eolio.



III. “Canta, pájaro lejano...”

Esta pieza se caracteriza por la utilización repetida de dos células: *negra larga-dos corcheas* y su ampliación *negra con puntillo-tres corcheas* en las melodías dibujadas por la voz superior; y por la ausencia de modalidad. Hay que destacar el marcado carácter lírico, y la calma y el reposo de la reflexión inspirada.

Podemos estructurarla en tres secciones:

A o sección expositiva (cc. 1-26)

B o sección de desarrollo (cc. 27-49)

A o sección reexpositiva (cc. 49-79)

Codetta (cc. 79-83)

A o sección expositiva (cc. 1-26) Los primeros ocho compases presentan el material utilizado a lo largo de la pieza, así como la melodía principal en Mim. Se trata de una cantinela, de corte lírico y profundo, que invita a la reflexión y a la calma.



Entre los cc. 8 y 13 se procede a una serie de tonalizaciones sobre Lam y Solm que convierten el acorde de tónica en dominante con novena -que aparece enarmonizada en la voz superior- del cuarto grado. A partir de Solm se modula del mismo modo a Fam. La célula utilizada en estos compases es la misma del principio, pero articulada ahora de dos en dos compases creando, de este modo, una progresión que ayuda a las modulaciones antes citadas.



Entre los cc. 13 y 20 se reexpone el material inicial de los primeros compases en Fam, con alguna variación armónica en cuanto a la inclusión de séptimas en los acordes de tónica y subdominante de los cc. 1-4, así como a la nueva secuencia armónica posterior -tercer grado, sexto con séptima, sexto ascendido con séptima y dominante de la dominante-. Mediante un cromatismo en el c. 20, llegamos en el c. 21 a la dominante de LabM, tonalidad en la que descansamos hasta el c. 24 en el que aparece una sexta añadida sobre la tónica.



B o sección de desarrollo (cc. 27-49) Con la escala de LabM y una enarmonía en el c. 26, desembocamos en SiM en el c. 27, dibujándose en este tono la melodía inicial nuevamente adornada durante otros cuatro compases. Estamos en la sección central de la pieza: zona con espíritu de desarrollo, donde las células se amplían y las modulaciones van creando los diferentes ambientes necesarios en estas partes centrales.



En el c. 31 modulamos con un acorde pivote a LaM, donde no reposaremos, tras una secuencia armónica similar a la que aparecía en SiM -segundo grado con séptima y dominante con sexta añadida- hasta el c. 35, a partir de donde descansa la música otros cuatro compases más.



En el c. 39, mediante otro acorde pivote, modulamos ahora a MiM, que utiliza el material principal hasta el c. 42. Después –c. 42-, en este mismo tono, aparece una nueva e inspirada melodía sobre nota repetida en una voz interior que, durante los siguientes ocho compases, y con un relleno armónico que dibuja su propia línea (Si-Do#-Re#-Re natural-Do#-Do natural) y justificándose como notas añadidas a los acordes de tónica y subdominante de MiM-m a los que colorea, nos conducirá hasta la reexposición en Mim precedida de una escala melódica en ese mismo tono.



A o sección reexpositiva (cc. 50-79) La repetición de los 24 compases de la sección expositiva es literal, con la excepción de algunas notas de adorno añadidas que van realizando una segunda voz o segundo plano sonoro. En el c. 74, mediante un cromatismo, se repite la modulación acaecida al final de la exposición, pero esta vez hacia FaM, deteniendo la música hasta el c. 79.



Codetta (cc. 79-83) La demarcación de este breve final comienza en el momento que la música se detiene –c. 79-, donde se dibujan una serie de arabescos con notas de adorno sobre el acorde de tónica de FaM, el tono con el que esta pieza concluye.



IV. “Hoy es siempre todavía”

En esta pieza se presenta la utilización del arabesco como material motivico principal. También comprobamos la ausencia de modalidad.

Podemos estructurarla en tres secciones y *codetta*, señalando la particularidad del estilo, en ciertos aspectos, de una pequeña forma *rondo*.

A o sección expositiva (cc. 1-10) –a, b, a’-; a –c. 1-, b (cc. 2-9), a’ (cc. 9-10)

B o sección de desarrollo (cc. 10-30)

A o sección reexpositiva –a, literal- (c. 30)

Codetta (final c. 30)

A o sección expositiva (cc. 1-10) Podemos interpretarla como una sección tipo *rondo*.

a -1- Este primer tema comprende la sección *Liberamente* –no acotada por compases- Presenta la misma estructura motivica -arabesco ascendente, tres acordes y arabesco descendente- y armónica (tónica, segundo grado con séptima, dominante con novena y tónica) sobre varios tonos -LaM, MiM, SolM y SibM-, cambiando de unos a otros mediante acordes pivotes. El carácter evocado es optimista y sosegado, con un sentimiento libre, rítmicamente hablando, ya que no se encuentra sujeto a las ataduras de compases cerrados.



b (cc. 2-9) Seguimos con sentimiento lírico y evocador, aunque la música camina de otra forma ya que los compases están presentes.

En los primeros compases se presenta una nueva célula rítmica (corchea con puntillo-tres semicorcheas) que se desarrolla sobre el tono de SibM. Tras una semicadencia sobre este tono en el c. 9 se llega, mediante acorde pivote, a otra semicadencia sobre la dominante de Sol, que para Sib es la dominante de su sexto grado.



a' (cc. 9-10) La estructura presentada en *a* vuelve a aparecer, aunque no en su totalidad, y ahora sobre los tonos de SolM y ReM.



B o sección de desarrollo (cc. 10-30) Con la célula que apareció en el tema *b* de la sección *A*, pasamos por varias tonalizaciones -Lam y SolM- hasta llegar, en el c. 13, a un primer grado un tanto inestable de ReM-m.



La célula se va desfigurando gradualmente en arabescos y, tras pasar por su respectiva dominante llegamos, en el c. 19, a la dominante con novena en una semicadencia.



De nuevo, con la célula corchea con puntillo-tres semicorcheas modulamos, en el c. 21y mediante acorde pivote, a DoM,



donde nos mantendremos hasta el c. 26 tras una secuencia armónica con arabescos que destaca por su sencillez y, al mismo tiempo, belleza -tónica con séptima, sexto grado con séptima, subdominante con séptima, segundo grado con séptima y dominante con novena-. Mediante un cromatismo modulamos a LaM, donde nos introducimos a través de dominantes secundarias, para acabar en una semicadencia en el c. 30.



A o sección reexpositiva –a, literal- (c. 30) Se reexpone al completo el material del tema *a* de la primera sección. Mediante un cromatismo, repetimos el esquema expositivo en la tonalidad principal, LaM.

Codetta (final c. 30) Para terminar este gran c. 30 –*Liberamente*- y concluir la pieza, comienza una especie de *codetta* con la alternancia de dominante y tónica de LaM con arabescos descendentes, que encuentran conclusión en el acorde final.



V. “Agua que llevas mis sueños en tu regazo a la mar...”

Con esta pieza se cierra el ciclo de *Evocaciones*. Como conclusión, encontramos una composición con carácter rítmico y de estilo danzante. La tonalidad y la modalidad

conviven en perfecta armonía ofreciendo, como resultado, un sonido pleno y lleno de posibilidades.

Estructuralmente podemos decir que se perciben tres grandes secciones con varias subpartes en cada una de ellas. Finalmente, encontramos, como suele ser habitual, una *codetta* para ayudar a concluir con más rotundidad.

A o sección expositiva (cc. 1-84)
B o sección de desarrollo (cc. 84-213)
A' o sección reexpositiva (cc. 214-275)
Codetta (cc. 275-280)

A o sección expositiva (cc. 1-84)

Se presenta el carácter modal de la pieza en Sol Eolio con el primer tema de esta exposición –a-. Se articula en dos frases en giro descendente de ocho compases cada una. La célula rítmica es de tres corcheas, aunque con espíritu de apoyatura en las dos primeras para reforzar la acentuación de un solo pulso, profundizando en el carácter danzante de la pieza. (cc. 1-17)



A continuación (cc. 17-33) se introduce un nuevo tema –b- con carácter tonal –SolM-. Encontramos otras dos frases de ocho compases -articuladas cada dos compases-, con la célula rítmica principal alternada con arabescos-escalas.



A partir del c. 34 y hasta el c. 84 encontramos otro tema derivado, desarrollado y combinado del anterior –b'-, que comprende varias frases y semifrases que nos dirigirán a la siguiente sección. Primero, dos frases de ocho compases cada una –esta vez sin arabescos- presentadas también en SolM y en el tercer grado de su modo menor, SibM.



Después, una semifrase de cuatro compases llegando así al c. 58 donde encontramos una frase desarrollada, ahora en MiM mediante progresión modulante, hasta el c. 84.



B o sección de desarrollo (cc. 84-213) Esta nueva gran sección central nos marca el desarrollo ya que, por un lado se presentan materiales nuevos junto con otros ya conocidos, pero transformados o desarrollados. Además, percibimos ambientes virtuosísticos emulando a las cadencias instrumentales. Estas partes virtuosísticas se encuentran localizadas entre los recordatorios de los temas anteriores simulando, en algunos momentos, a la forma rondo.

Comienza, en el c. 84, con un nuevo material expuesto en MiM articulado en grupos de cuatro y seis compases



y trasladado en el c. 95 un tono ascendente -Fa#M-, convirtiéndose en dominante de Si. La dinámica se presenta en *forte*, indicando rotundidad, y su carácter es virtuosístico.



En el c. 109 se reexpone parcialmente el material del primer tema -a- de la sección expositiva, en Si Eolio.



En el c. 115 encontramos una semicadencia sobre SolM, repitiéndose sobre SiM (cc. 118-121). Aquí sentimos el reposo de la música, para contrastar con la brillantez anterior y posterior de estos pequeños paréntesis.



La escala iniciada en el c. 121, seguida de un arabesco y de la dominante de Reb-Do#M, encuentra respuesta dos compases después sobre la tonalidad de MiM. Con su dominante nos quedamos hasta el c. 141, donde retorna al primer tema –a- de la sección expositiva ahora en Mi Eolio, apareciendo un pedal de Mi sobre el que las voces superiores dibujan líneas cromáticas descendentes.



En el c. 159 comienza una pequeña copla –parte siempre característica en la música garcíaabriliana- en La Eolio, y supone un descanso en el discurso musical por su carácter tranquilo y lírico contrastante con el nervio del resto de la pieza.



En el c. 168 aparece el material del segundo tema –b- de la sección expositiva, sobre los tonos de DoM, LabM, y FaM.



En el c. 177, y en el tono de FaM, aparece un nuevo diseño rítmico –dos células rítmicas combinadas de tres y dos corcheas-



que se repite, en el c. 192, en MiM. Mientras, en el bajo encontramos una pedal de Mi que finalmente resolverá la tensión acumulada en La Eolio; en las voces superiores aparecen, entre los cc. 193 y 202, los modos de Lab Lidio –c. 196-, Sib Lidio -197-, Si Jónico –SiM-, c. 197, y Lab Jónico –LabM-, c. 198.



En el modo de La Eolio encontramos el clímax de la obra, en dinámica de *fortissimo*, sobre rasgueados y arabescos (cc. 204-210). Para conseguir un carácter más rotundo en su acentuación se combinan dos compases: 3/8 y 3/4. Una escala melódica de LaM nos dirige a la *sección reexpositiva A'*.



A' o *sección reexpositiva* (cc. 214-275). Comienza el primer tema –a– en La Eolio.



En el c. 230 se vuelve a presentar el segundo tema –b–, esta vez en LaM.



En el c. 247 se reexpone el tercer tema derivado del segundo –b'– comenzando en SiM y pasando por diferentes modulaciones: SibM; SolM y MiM.



Es en este último tono de MiM donde encontramos la cadencia final -275-.



Codetta (cc. 275-280) Dos escalas descendentes y un arabesco ascendente, en Mim-Eolio, concluyen definitivamente la pieza.



VII.3.2. Sonatina del Guadalquivir, 1982

*Sonatina del Guadalquivir*²⁶⁰, 1982, para piano. Esta composición surge para brindar un concierto homenaje a Joaquín Turina, previo encargo que el Ministerio de Cultura realiza a García Abril.

Los años ochenta son fundamentales en la carrera de García Abril. Su lenguaje está plenamente desarrollado y su producción es cada vez mayor no sólo en cantidad de obras realizadas, sino en la dimensión de las mismas. En el mundo del piano solista comienza una de sus más importantes obras: los *Preludios de Mirambel*. Los ochenta y los noventa son los años donde el piano garciabriliano está plenamente desarrollado, explotado al máximo, donde la exuberancia y la esencia conviven en armonía.

También son los años de premios y reconocimientos. Sin duda, uno de los más importantes fue el nombramiento, en marzo de 1982 –año de composición de la obra aquí tratada-, de Académico de la Real Bellas Artes de San Fernando²⁶¹.

En *Sonatina del Guadalquivir*, debido a su dedicatario el maestro sevillano Joaquín Turina, podemos intuir y respirar el ambiente, color y aroma de la ciudad de Sevilla. Está integrada por tres movimientos -*Allegro*, *Lentamente* y *Allegro vivace*- y el propio compositor comenta: “He querido también impregnar mi obra de ese sutil aroma a

²⁶⁰ El 20 de enero de 1983 se estrenó en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla por la pianista Elena Barrientos. Tres años después, fue obra obligada en el “III Concurso de Piano Infanta Cristina” organizado por ISME-España -dicho concurso se celebró del 10 al 14 de mayo de 1986 en colaboración con la “Fundación Loewe-”.

²⁶¹ El ingreso oficial se celebraría un año después, en 1983.

evocación, misterio, profundidad y alegría, esa alegría *campanillera* que se derrama generosamente por el aire sevillano”²⁶².

La *Sonatina del Guadalquivir* es una obra dividida en tres tiempos a modo de sonata clásica, es decir, un primer tiempo *Allegro* -que no necesariamente va a cumplir con la forma sonata-, un segundo tiempo *Lento* y el tercero *Allegro Vivace*, con un carácter un poco más vivo que el primero.

En el primer movimiento -*Allegro*-, sin proponérselo, se oye el canto de los minimalistas: gestos repetitivos y una paleta armónica casi inamovible. El motivo germinal es una célula característica en García Abril -*dos notas cortas, nota larga: dos corcheas, negra*- que va modificando a lo largo de toda la obra. Movimiento con carácter *rítmico*, pero donde lo *melódico-cantábile* siempre está presente. Alegría, agilidad y desenfado son la tónica.

El segundo movimiento -*Lentamente*- es uno de los momentos de máxima inspiración de toda la obra para *piano solo* de García Abril. Tiene la sobriedad de los movimientos lentos de Bartók, aunque el material es más sensual y rico emocionalmente. Aquí surge lo realmente poético de García Abril, y la armonía, sin dejar de ser tradicional, nunca es estática ni monolítica. Nace de la célula germinal -*dos notas cortas, nota larga*- ahora modificada con sensación más minimalista -*dos fusas, negra*-. Cascadas de fusas descendentes, a modo de *glisandos*, rellenan momentos de estas células, enriqueciendo la armonía y multiplicando la sensación sonora. Lírica, sensualidad y emoción protagonizan este movimiento.

El tercer movimiento -*Allegro Vivace*- es jocosamente efectivo. Respira cierta superficialidad –puede recordar a Poulenc-, pero con los buenos logros de la habilidad, sensibilidad y sutileza garciabriliana. A veces se puede escuchar a Gershwin, por lo que intuimos también el *Concierto para piano y orquesta* de García Abril. Rítmica y viveza invaden esta sección. Picados, notas repetidas, notas dobles, acordes, verticalidad, contratiempo, acentos... muestran el carácter ágil y dinámico, protagonistas de este movimiento.

SONATINA DEL GUADALQUIVIR, 1982, está estructurada en tres movimientos:

Primer Tiempo: Allegro.

Para la organización de este tiempo, lo dividimos en tres grandes secciones a modo de *Exposición, Desarrollo* y *Reexposición*.

Sección A ó Exposición (cc. 1-84). La pieza comienza con una frase clásica de ocho compases, dividida en dos semifrases, cuya *célula principal* son *dos corcheas seguidas de una negra* –*dos notas cortas-nota larga*; célula que va a ser modificada durante toda la obra-. Este comienzo está en DoM, comienza con pedal en la tónica, pero podemos observar como la segunda nota melódica es un Fa#, propia de la tonalidad de SolM a la que llegamos en el c. 7.

²⁶² Notas del autor publicadas en el programa de mano del *Homenaje a Antón García Abril en su 60º aniversario* celebrado el 5 de mayo de 1993 en la Fundación Juan March.



En el c. 9 comienza una nueva frase, también cuadrada, pero con modificaciones con respecto a la frase anterior: es de ocho compases, compuesta también por dos semifrases de cuatro y por células de dos. La *primera célula* descansa en La –V/V de SolM, c. 10- y la *segunda*, formada por un *grupo de corcheas* -c. 12- que conducen a los siguientes compases -14 ss- en los que hay repeticiones de una célula derivada de la célula principal -*ahora tres corcheas*, con descanso cada 4 repeticiones-.

Así llegamos al c. 17; cuatro compases cadenciales en los que la reiteración de la izquierda ayuda a enlazar.

Todo lo anterior nos indica que se ha expuesto una primera frase muy clara y una segunda modificada a modo de frase-unión.

En el c. 21 comienza una sección dirigida a la parte rítmica de este primer tiempo, c. 41. En esta sección el compositor va sobreponiendo la escritura *melódica y la rítmica* para pasar de un modo progresivo a la otra sección.

En los compases 20 y 21 se comienza con la *célula anacrusa de dos corcheas y negra* -es la célula del principio-. Observamos una idea de cuatro compases con un bajo de acordes, es decir, un bajo rítmicamente estático.



En el c. 25 estamos con la misma célula pero cambiando el bajo, esta vez con más movimiento y con la modificación de la propia melodía. Esto da como resultado, que en puntos donde periódicamente debía haber un reposo -c.27, 31 y 32-, utiliza, de nuevo, el grupo de cuatro corcheas a modo de compresión rítmica dirigiéndonos al c. 33, donde aparece la célula propia de la sección rítmica de este tiempo. Hasta aquí, estamos en Mim, con una armonía clara de dominante-tónica, aunque en ningún momento ha aparecido la sensible. Esta *célula* del c. 33 -cuatro corcheas, que ya habían aparecido antes, *seguidas de una nota larga* que variará- está igualmente *derivada de la célula principal*. Estos ocho compases forman una zona, progresivamente mas rítmica gracias al bajo, en la que superpone también la célula puramente melódica del principio y la derivada de ésta, que aparecía en el c.14. Hasta aquí el centro tonal ha sido Re.



La parte estrictamente rítmica comienza en el c. 41 también en el tono de Re, llegando al c. 50. En estos compases (cc. 41-49) juega con la compresión del ritmo, escribiendo puntos de apoyo con más frecuencia, hasta desembocar al punto de máxima tensión -c.48- donde hay una verticalidad total y gran densidad. Estamos en la dinámica de *fortísimo*.



A partir del c. 50, llegamos a una zona melódica y rítmica a la vez, pero a diferencia de la anterior, ahora las partes no se superponen, sino que se suceden acompañadas de un bajo repetitivo y rítmico. Seguimos en el centro tonal de Re y con frases de ocho compases.



De nuevo, en el c. 58, llegamos a una parte estrictamente rítmica, en la que se superpone el ritmo ternario, implícito en la célula, al compás binario, obteniendo así contrastes rítmicos –efecto habitual en la música garciabriliana–.



En el c. 62 pasamos al centro tonal de Sol, por lo que se deduce que Re actuaba a modo de dominante. Progresivamente, disuelve la tensión rítmica hasta el c. 70, en el

que utiliza las células aparecidas antes. Ya en el c. 74, de nuevo en Re, surge la célula aparecida en el c. 14, esta vez con un bajo de ritmo estático y con repeticiones que sirven para cadenciar - c.82-. Del c. 82 al c. 84 tenemos unos compases puente que nos unen a la sección del desarrollo.



Sección B ó Desarrollo (cc. 85-177). En el c. 85 entramos en una sección nueva, que comienza con el tema principal modificado al que le suceden células derivadas de la principal y bajos en acordes, que en el c. 97 toman un carácter más rítmico. Todo ello en el centro tonal de Mib.



En el c. 99 sigue desarrollando las células anteriores, utilizando también acompañamientos aparecidos anteriormente -como los picados a distancia de séptima-. En estos compases también aparecen progresiones, y cada vez con más frecuencia -de nuevo la idea de comprimir el ritmo a modo de unión-.



En el c.110 llegamos a un punto clave que, aunque se presenta sin mayor relevancia, se trata de un punto de arranque a lo que se podría suponer una especie de reexposición -por supuesto nada literal y muy reelaborada-, pero con las mismas ideas y elementos que han aparecido hasta ahora. Los cuatro primeros compases son una reexposición literal de la frase inicial, pero esta vez en Fa#, es decir, la tonalidad a distancia de tritono de Do en la que comenzábamos.



A partir del c. 114 empieza una especie de desarrollo, en el que aparecen preguntas y respuestas -c 118- y frases repetidas a distancia de un tono.



En el c. 130 llegamos a una zona similar al c. 25 y ss, en la que, de nuevo, se superponen elementos rítmicos y melódicos



llevándonos progresivamente a la sección rítmica del c.146. Hemos pasado por los centros tonales de Fa# -c. 130- y Mi -c. 138-.

El c. 152 es un punto diferente del desarrollo que hablábamos anteriormente. Esta vez se trata de una parte fundamentalmente melódica que se extenderá hasta el c. 177. Comienza en Mi, con modificaciones derivadas del tema principal y con bajos a distancia de séptimas -aparecidos antes-.



A partir del c. 160 el centro tonal es Re, sucediéndose distintas fórmulas, progresiones y repeticiones celulares -c. 171, punto de tensión- dirigiéndonos a unos compases puente (cs. 174-177) y desembocando en una nueva sección.



Sección Reexposición-Final, A'+Coda (cc. 178-193+194-200). Esta sección es literal en los dieciséis primeros compases (cc. 178-193).

La Coda (cc. 194-200), propiamente dicha, comienza en el compás 194 hasta el final. En estos compases, que tienen carácter rítmico, surgen elementos anteriores: célula rítmica, bajo estático en algunos puntos, y compresión del ritmo para finalizar. Esta última parte está en Sol, es decir, termina en la dominante de la tonalidad en la que comenzó.



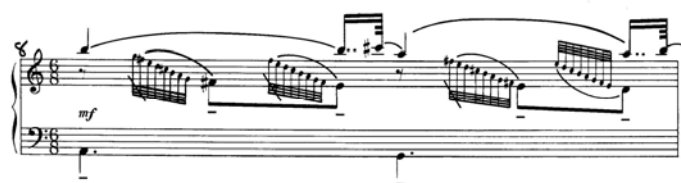
El segundo tiempo: Lentamente.

A modo organizativo, seguimos distribuyendo los tiempos en tres secciones.

Sección A o Exposición (cc. 1-12). El tiempo comienza con una *célula característica* que se desarrollará y variará a lo largo de todo el movimiento. Se trata de una *nota muy corta anacrúsica* -en principio fusa- y una *larga* -en principio negra-. En los primeros dos compases aparece esta célula expuesta con un acompañamiento en el bajo, que pasa a ser, en el tercer compás, una escritura contrapuntística a dos voces, y lo acompaña de un bajo en el c. 5. Este bajo, sin fijar un centro tonal, desciende y se repite en los compases siguientes.



En el c. 8 vemos un elemento nuevo: *un grupo descendente a modo de mordente* que ayuda a enfatizar las notas en las que cae, que además también van descendiendo en el bajo; solo que en éste, a ritmo de *negra con puntillo* y en aquél a *ritmo de corchea*, aunque el cambio de nota es en cada negra.



En el c. 10 aparecen variantes de la *célula principal* y de la *voz del contrapunto*, y en el c. 11, el mordente del c. 8 pasa a ser ascendente en vez de descendente



hasta desembocar en un *punteo* -c. 12- de escalas de fusas ascendentes y descendentes – a modo de *glisandos*- dirigiéndonos a la sección del desarrollo.

Sección B o Desarrollo (cc. 13-44). Comienza con la escritura similar al c. 5, y aparece el primer centro tonal: un pedal de Si.



En el c. 17 surge otra célula derivada -tres *semicorcheas* a modo de *anacrusa* y una *corchea con puntillo*-.



Esto aumenta la densidad en un contrapunto a tres voces que desciende cromáticamente hasta Reb en el c. 19, donde la armonía estática y la compresión del ritmo mediante acentos, crean un punto de tensión que remite en calderón -c. 22-.



A partir del c. 22, comienza una zona de preguntas y respuestas -idea aparecida en el c. 5- con una célula derivada del c. 16. De nuevo se aumenta la densidad con la utilización de tres voces -c. 25 y ss.-, comprimiéndose el ritmo en los compases siguientes para unirse a una sección nueva. Hasta aquí, seguíamos en el centro tonal de Reb.



En el c. 31, seguimos con una escritura contrapuntística que pronto toma forma de cuatro voces, pero con una *célula de dos notas* que nos parece nueva, ya que hasta ahora, las células eran siempre anacrúsicas.



En el c. 38 la música llega a un punto de reposo después de haberse comprimido el ritmo y utilizarse un bajo estático armónicamente -Lab-. Este recurso, como puede comprobarse, es muy explotado por el compositor.

Del c. 41 al c. 44 comienzan unos compases cadenciales con células derivadas de la principal, utilizando tresillos de semifusas y mordentes de fusas o notas batidas -de nuevo son cuatro compases cadenciales, como había ocurrido en el c. 26 y ss.-.



Sección A' o Reexposición + Coda (cc. 45-57) En el c. 45 comienza el tema principal, pero ahora en el centro tonal de Do#, desarrollando este elemento que antes no se había hecho –toda esta sección tiene espíritu *Coda*, ya que, no existe una clara reexposición sino el desarrollo de esta célula característica que implica, a la vez, recuerdo y conclusión-.



A partir del c. 48 comienza una escritura similar a la del c. 34 y ss, y en el c. 49 comienza un pedal en Mib, es decir, la dominante de la tonalidad en la que nos encontrábamos, a modo de zona cadencial. De nuevo comprime el ritmo al llegar al final; utiliza, a modo de recuerdo, tres de las células que ha desarrollado en este tiempo y, por último, vuelve a reutilizar las escalas descendentes que tanto enfatizan la nota en la que se apoyan, en este caso la tónica -Lab-.



El Tercer Tiempo: Allegro Vivace.

Seguimos con la misma distribución: *Exposición, Desarrollo y Reexposición.*

A o Exposición (cc. 1-35). El tiempo comienza con la idea principal que desarrollará una célula de arranque de *cuatro semicorcheas seguida de corcheas*, que según la frase, será grupo de cuatro o más. Para dejar clara la idea, expone la primera frase –de ocho compases- en un pedal de Fa,



la repite en Mi y la vuelve a reiterar en Re, esta vez con frases más cortas -a partir del c. 17-, llegando cada vez con más frecuencia a los acentos y así crear tensión. Esta compresión rítmica termina en Do.

Llegamos a unos compases rítmicos (cc. 28-35) que mantienen la armonía estable -pedal de Mi- consiguiendo así enfatizar únicamente el ritmo.



B o Desarrollo (cc. 36-169) En la última parte del c. 36 comienza una gran sección con carácter de desarrollo. Del c. 36 al 44, se trata de una frase puente en la que une el bajo rítmico, que venía de la otra frase, incluso con un recurso típico del primer movimiento -los saltos de séptima-, con la armonía estática y con la célula del principio que nos llevará a una parte más melódica desarrollada también con esta célula.



La parte melódica, que se inicia en el c. 44, está formada, en principio, por progresiones no literales;



luego, juega desarrollando la célula principal con repeticiones: uniendo células propias del primer tiempo -cc. 57, 58-, añadiendo bajos rítmicos por acordes -c. 61 y ss.-, con acentos -c.77 y ss.-, con séptimas partidas -c. 85 y ss.-. Hasta que en el c. 98 -puente- llegamos a una zona diferente.

En esta sección los centros tonales son: Sib -c. 57-, Reb -c. 74-, Si -c. 77-, Fa# -c. 85- y Mi -c. 91-.

A partir del c. 98 se inicia una parte con un bajo reiterativo y rítmico, desarrollando la célula del principio con preguntas y respuestas en una amplia zona que se prolonga hasta el c. 137.



Aquí, el compositor utiliza también el recurso de comprimir el ritmo mediante acentos cada vez más frecuentes, repeticiones y compases a modo de puente (cc. 134-139) con otros previos de unión a éste formados, esta vez, con una célula del primer tiempo (cc. 132-133).



En el c. 137 llegamos a un punto culminante de gran densidad, en el que comienzan a introducirse semicorcheas -c. 143-



propias del *punte* (cc. 150-168), compuesto de escalas ascendentes y descendentes con el centro tonal en Mi, que procedía ya de la zona culminante. En este puente se juega con la compresión rítmica introduciendo cada vez más grupos de notas.



A o *Reexposición* + *Coda* (cc. 170-171+172-210). EL puente anterior nos conduce, primero, a dos compases de arranque (cc. 170-171) que, a su vez, nos dirigen al c. 172, en el que hay una reexposición literal de la *exposición* -hasta el c. 205-.

La *Coda* (cc. 206-210) o *Codetta* –porque es de pequeña extensión- comienza en el c. 205, con carácter rítmico, con mucha densidad y con *dinámica* en *fortísimo*, con la célula con la que se iniciaba el primer tiempo, aunque reducida e invertida. No tiene un centro tonal determinado, hasta que finaliza en Mi.



VII.3.3. Celebidachiana, 1982

Celebidachiana²⁶³, 1982²⁶⁴, concierto para orquesta. Esta obra nace como homenaje o regalo musical que García Abril brinda a su amigo, el maestro de la dirección orquestal, Sergiu Celibidache²⁶⁵. Debido a la profunda amistad entre ambos músicos, el director rumano, además de conocer y profundizar en la obra garciabriliana, se interesa y se identifica con ella solicitando al amigo compositor una obra de la que fuese dedicatario. De este deseo surge *Celebidachiana*²⁶⁶, reflejo del respeto, el cariño y la admiración expresada por estos dos artistas.

“...Conocí a Celebidache a través de uno de sus alumnos más queridos: Enrique García Asensio... Le gustaba mucho España y venía con frecuencia a vernos, a estar con sus amigos – Enrique García Asensio, Carmelo Bernaola, Jorge Rubio, Antón García Abril... Recuerdo momentos entrañables y muy interesantes... Esta amistad se unió, todavía más, con la llegada de nuestros primogénitos, Sergio y Antón... Nuestras mujeres, Joana y Áurea, nuestros hijos y nosotros dos sentíamos una amistad casi familiar... Recuerdo también muchas conversaciones..., hablábamos mucho, horas y horas... Era un personaje muy curioso, un intelectual interesante pero también contradictorio... Hablaba con frecuencia sobre su teoría: la fenomenología... La fenomenología la resumía como todos los hechos ocurridos en una partitura; desde el sonido y su propio contexto, al contexto emocional, de contenido, de continuidad..., y cómo cada elemento se va insertando en el siguiente... Esa fusión, unida a elementos científicos y filosóficos, es en la que él se basaba... Por esto, al componer *Celebidachiana*, he querido aproximarme a su concepto de la música, al concepto celebidachiano...; esa posición técnico-estética ante el fenómeno musical...”, nos relata García Abril.

Desde el concepto del valor comunicativo que posee toda obra garciabriliana, *Celebidachiana* es otro buen ejemplo de esta filosofía y poética. Reflexionando en la personalidad de su homenajeado, pero sin olvidar la suya propia, García Abril humaniza la música a través de su particular teoría del tratamiento del sonido: el aprovechamiento de los distintos registros a través de sus posibilidades expresivas y de la tesitura instrumental. Vitaliza el conjunto de la densidad desde lo particular, a través de la precisión del sonido de cada textura, de cada instrumento. El valor del conjunto a través del valor de lo individual. La densidad y la claridad, el todo y la esencia. Es el mensaje del valor de la humanidad a través del valor personal y único de cada ser humano. Este tratamiento tan personal y especial del sonido configurándole esencia de lenguaje, de significante y significado, de semántica, de diálogo espiritual y humano es ayudado por la utilización de diferentes agógicas y dinámicas, y su particularidad multiplicidad métrica. Tonalidad y atonalidad, diatonalidad y cromatismo, bitonalidad y politonalidad, verticalidad y horizontalidad, polifonía y contrapunto, tensión y distensión, estructura y libertad, tradición y modernidad, tradición y vanguardia... Obra brillante, enérgica, poderosa y efectista, pero inmersa en la lírica y en la poética necesaria para que su resultado final sea comunicativo en todo su equilibrio y extensión. El efecto es vibrante desde su interpretación hasta su audición.

La emoción del pensamiento, la emoción de la reflexión, la emoción del sentimiento, la emoción de transmitir y comunicar esa emoción... está reflejada en el continente y en el contenido de esta obra. La expresión espiritual interna puesta en práctica en la expresión de la comunicación externa. *Celebidachiana* es la exaltación

²⁶³ Con el subtítulo de *Elegía para orquesta*.

²⁶⁴ Su estreno tuvo lugar el 23 de abril de 1982 en el Teatro Real de Madrid por la Orquesta Nacional de España –ONE- dirigida por Enrique García Asensio.

²⁶⁵ Debido su avanzada edad y a su exigente costumbre de dirigir de memoria, *Celebidachiana* nunca pudo llegar a ser dirigida por el veterano director.

²⁶⁶ Aunque su origen surgió como propuesta de su dedicatario y su creación como espíritu de regalo al amigo, finalmente tomó formato de encargo ya que la Orquesta Nacional de España –ONE- realizó esta petición formal al compositor.

humana del dedicatario al exterior, realizada a través de la exaltación espiritual de su autor desde su interior.

CELEBIDACHIANA, 1982, concierto para orquesta

Obra compuesta en un solo impulso pero que podemos estructurar de la forma siguiente:

Introducción: rítmica-melódica (cc. 1-22)

Parte A: melódica (cc.22-56)

Parte B: melódica (cc.57-102)

Parte C: rítmica con espíritu de unión (cc. 103-112)

Parte D: melódica (cc.112-134)

Parte E: rítmica-melódica (cc.134-199)

introducción (cc.134-144)

parte central (cc.144-183)

codetta (cc.184-199)

Parte F: melódica (cc.199-260)

Parte G: rítmica (cc.260-286)

Gran sección con espíritu de Epílogo (cc. 286-405)

parte introducción'+H: rítmica-melódica (cc.286-327)

parte E': rítmica-melódica (cc.327-372)

Coda: rítmica (cc.373-405)

Introducción: rítmica-melódica (cc. 1-22)

La introducción es una sección breve en contraste con la magnitud de la obra. Abarca del c. 1 al c. 21. En realidad, no hay un cambio claro que indique que pasamos a una nueva sección. Simplemente, si seguimos escuchando, observamos cómo en las dos siguientes secciones se desarrollan dos temas que son derivados de este comienzo. No obstante, el elemento rítmico de ésta se repite dos veces y desaparece, otro indicador de la brevedad de esta primera parte.

Comienza con un elemento rítmico de figuración, *blanca-dos negras-blanca con puntillo*, en toda la orquesta –verticalidad y densidad sonora, humanización colectiva del sonido-. La última nota se prolonga en violines I –notas largas prolongadas, sensación de infinito y espacio cósmico- dando paso al elemento principal de toda la obra: *un motivo temático formado por corcheas*, predominando los grados conjuntos y pequeños saltos de tercera que en este caso tienen sentido descendente –horizontalidad representando lo cantáble-.

La fórmula se repite en el c. 10. En este caso, tonalmente nos encontramos en Re Mixolidio como indica el Fa# -en el comienzo la tonalidad era Do Lidio-, manteniendo esa alteración durante toda la introducción. La diferencia ahora es que el aspecto melódico, que se desprende de la nota larga, lo comparten contrapuntísticamente los dos violines con el diseño de corcheas hasta el c. 18. Con un diseño de negras y corcheas (cc. 19-22), claramente derivado del anterior pero con un sentimiento todavía más temático, violín I y viola continúan con el contrapunto para finalizar la introducción.

Parte A: melódica (cc.22-56)

Como ya hemos indicado, no hay un contraste claro entre la *introducción* y la primera sección; todo está enlazado. Es una clara prolongación de la idea melódica. Comienza con el elemento que nos dejaba la introducción: *una nota larga que deriva en una idea melódica* aunque, esta vez, la idea cambia. Se trata de *una nota repetida* –Si- que se intercala con los grupos de corcheas derivados de la primera idea –*introducción*– anunciando un elemento rítmico muy característico –asentado en el c. 30–: *dos fusas-nota larga* (célula habitual en la música garciabriliana, *notas cortas-nota larga*).

Esto ocurre siguiendo la idea del comienzo en los violines I –continúan con la horizontalidad- aunque, esta vez, las maderas acompañan con síncopas y corcheas –continúan con la verticalidad- al igual que violas y cellos al finalizar esta idea melódica -c. 34-. Esta sección comienza en Mi, en principio Lidio, debido al Sol# y La# de la melodía, aunque juega con la ambigüedad del acompañamiento de las maderas. La nota tenida de inicio es Si; es el único indicador que tenemos de estar en Mi, ya que en el c. 29 la nota cambia a La#. Es aquí cuando pasamos a Fa# Mixolidio ya que acompañamiento y melodía coinciden, ahora, en un mismo centro tonal. Terminando esta subsección, violas y cellos realizan una bajada cromática utilizada para modular a Mib.

Dentro de esta *Parte A* comienza una nueva subsección, ya que se abandona la idea melódica de nota prolongada retomando la idea contrapuntística también anunciada en la *introducción*. Para esta zona contrapuntística utiliza el elemento descendente de corcheas del comienzo, aunque variado melódicamente (cc. 37-42). Comienza con el requinto, seguido de clarinete I, flauta I, flauta II, fagot I y clarinete I apoyados por notas largas en las cuerdas. Aquí el bajo nos indica el centro tonal, Mib, en principio Mixolidio debido al Reb, aunque aparece Solb y Fab que no pertenecen a la tonalidad pero otorgan un colorido específico –humanización del sonido a través de la individualidad-.

En el c. 43, se continúa con la línea melódica que dejaron los vientos aunque desaparece el contrapunto tomando protagonismo el cello acompañado por cuerda, cornos y arpa, mientras la madera realiza dibujos ascendentes y descendentes de fusas

que dan un cierto colorido ambiental o dibujo cósmico. En el c. 46, se mezcla el elemento contrapuntístico de las maderas con la melodía que continúa el cello, todo ello todavía en Mib Mixolidio.

Los siguientes compases, ya los últimos de esta parte, abandonan el carácter lineal aparecido hasta ahora y, en pocos compases, nos dirigen a un punto culminante, muy denso con relación a lo aparecido, lleno de repeticiones y tresillos de semicorcheas, con sforzando y reguladores, todo para llegar a un punto álgido y brillante que queda en el aire, en el silencio del espacio infinito -c. 56-. Esta sección abandona drásticamente el Mib para comenzar en Si Dórico -juega con Sol# y becuadro- y rápidamente cambia a Lab Mixolidio -c. 53-.

Parte B: melódica (cc.57-102)

Esta parte es una reinterpretación de lo ya aparecido, jugando con los distintos elementos para darle una nueva visión.

Comienza, en violines I, con una escala ascendente de corcheas que descansa en nota larga y, de nuevo, el juego melódico de esa nota larga que deriva, a su vez, en un juego de corcheas que, melódicamente, desarrolla las ideas ya expuestas. Pero por primera vez desde la *introducción*, volvemos a escuchar el elemento rítmico del comienzo, esta vez variado: *blanca-negra ligada a redonda*, que aparece en las notas largas de parte de cuerdas y en clarinete y fagot, a modo de recuerdo. La melodía de nota larga y corcheas continúa en los violines,

pero en el c. 64 aparece en contrapunto en los cellos -de nuevo otro elemento anterior-, derivando la melodía en unos cinquillos de adornos que son contestados por un elemento rítmico en clarinetes y fagotes -*cuatro fusas-corchea*, c. 69-. De aquí desemboca el violín de nuevo en nota larga apareciendo literal el ritmo de la *introducción* en cuerdas y parte de vientos. Esto, junto a los arpeggios y escalas de arpas y piano (derivados de los cc. 43-44) ayudan a crear color, tensión y densidad reconociendo, continuamente, elementos familiares que se intercalan, como ocurre en el

c.73: en la nota larga aparece el ritmo de la *introducción*, pero en medio se escuchan los arpeggios coloristas y el elemento rítmico repetitivo que apareció en las flautas en el c. 69.

Tonalmente comienza con estabilidad, al igual que la música con un solo elemento, y poco a poco, a medida que la tensión aumenta, que los elementos reconocibles aparecen con más frecuencia, la armonía cambia más rápidamente. Comienza en MiM y, aunque hace un pequeño guiño a SiM -c. 69-, lo podemos considerar dominante ya que vuelve a Mi en el c. 70 aunque, esta vez, Lidio.

A partir del c. 75 sigue la idea de entremezclar distintos elementos: con el arranque ascendente, que termina en nota larga en violines, se mezcla la célula principal de la *introducción* en flautas y fagotes mientras se escuchan aún esos arpeggios coloristas que pronto pasan a ser un eco de la célula de fusas ascendentes y descendentes. En el c. 75 se presenta una zona ambigua –que podemos considerar de bitonalidad e, incluso, de politonalidad-, donde las cuerdas convergen en el centro tonal de Sol y el resto de las voces juegan con el centro tonal de Lab, pero donde el acorde de RebM es protagonista.

The image displays a page of a musical score, measures 75 through 84. The score is written for a large orchestra and includes parts for woodwinds (Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets I & II, Bassoons I & II), brass (Cori II-IV, Trumpets I & II, Trombones I & II, Tuba), percussion (Perc., Timp., Pno.), strings (Violins I & II, Viola, Cello, Double Bass), and arpeggiated instruments (Arp. I & II). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Poco più mosso'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo). The measures are numbered 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, and 84. The score is arranged in two systems, with measures 75-78 on the left and measures 79-84 on the right.

Esta ambigüedad desaparece en el c. 79 dejando claro el ReM, que juega con Re Mixolidio, y el Reb del c. 83.

Desde el c. 88 hasta el c. 102, final de esta sección, comienza una *zona de transición*. Se inicia una idea melódica que continúa con el carácter de las corcheas pero con una nueva cabeza motívica: *dos corcheas-nota larga* en movimiento descendente -que luego derivará a tres corcheas-. Lo que en un principio podría parecer otra parte, una visión nueva de los mismos elementos ya que comienza en contrapunto violín II y violín I, pronto se comprueba, con las repeticiones y las numerosas entradas de contrapunto -violín I, c. 94; violín II, c. 95; cello, c. 98; viola c. 99-, que no nos

encontramos en una nueva parte melódica o de desarrollo sino en una transición a la parte rítmica.

Esta sección comienza en La Mixolidio, como bien recalca la nota larga del comienzo Fa# junto el bajo de La, modo que permanece en toda la sección. Rítmicamente, destaca un elemento que se repite en las cuerdas a medida que se acerca la parte rítmica: *dos semicorcheas-corchea (notas cortas-nota larga;* célula habitual en la música garciabriliana) elemento que, intercalado con la cabeza del tema *-tres corcheas-*, será protagonista en la siguiente parte.

Parte C: rítmica con espíritu de unión (cc. 103-112)

Se trata de una sección rítmica contrastante con las anteriores. La célula motora es similar a la que aparece en los compases de transición: *tres corcheas descendentes-dos semicorcheas-corchea*. Este motivo aparece de nuevo en contrapunto, primero clarinetes y fagotes -c.103- seguidos de flautas, dos tiempos después. Luego violines -c. 107- seguidos de violas y cellos, también dos tiempos después. Mientras, se repite la célula *dos semicorcheas-corchea* en cuerdas y maderas. En el caso de las cuerdas con un carácter más rítmico dado por las notas repetidas, en el caso de los vientos, las escalas ascendentes le infunden un toque melódico -dentro del carácter rítmico dado por la célula-. En el c. 107, con esta célula motora, se une el resto de la orquesta llegando a un punto de climax dado por la densidad que se diluye, poco a poco en los siguientes compases, una vez entra de nuevo el tema derivado de la introducción en violines, violas y cellos - c. 112-. Tonalmente mantiene, con un pedal, el La Mixolidio que ya anunciaron los compases de transición.

Parte D: melódica (cc.112-134)

Se trata de una parte muy lírica que comienza en punto cumbre, de climax. Por esta razón la diferenciamos de *C*, aunque no hay un cambio drástico que nos indique que estamos en algo nuevo. Utiliza el recuerdo del tema principal –variado–, doblado por varios instrumentos, y lo mezcla con la caída de la parte anterior; una zona en la que la tensión adquirida se va disipando, desapareciendo progresivamente la densidad acumulada, jugando con el colorido de grupos de valoración especial y dejando, poco a poco, más desnuda la melodía de las cuerdas –continúa el trabajo sonoro por grupos de instrumentos; humanización sonora por conjuntos–.

Por lo tanto, las dos partes se funden, no hay un punto claro de ruptura. Incluso, tonalmente, mantiene este criterio: no cambia de tonalidad –estamos en La Mixolidio– hasta el c. 122, donde ya han desaparecido todos los signos de un acompañamiento denso y donde las cuerdas pierden protagonismo para cedérselo a las maderas que retoman la idea de los cc. 37 y ss desarrollando, con corcheas, la melodía dejada por las cuerdas pero, esta vez, en contrapunto: primero clarinete I –c. 122– seguido, un tiempo después, por el corno inglés y, en el siguiente compás, por los oboes –trabajo sonoro de cada instrumento; humanización sonora individual–. Después, el orden es: flauta I, clarinete bajo, trombón y fagot. Las cuerdas acompañan con notas tenidas, pasando brevemente por Mib y Re.

Una vez terminada esta sección contrapuntística, se suceden unos compases en SiM –c. 130– que sirven de unión hacia una nueva parte rítmica.

Parte E: rítmica-melódica (cc.134-199)

Estamos ante una de las partes más importantes de la obra por varios aspectos: por su magnitud, por estar situada en el ecuador de esta composición y por el espíritu de climax constante que, aunque tiene carácter rítmico, en su base también hay un componente melódico importante por eso la denominamos parte *rítmica-melódica*. Además incluye al final (cc.184-190) una especie de *codetta* de esta única sección. De esta forma podemos considerar los primeros compases (cc.134-144) como una *introducción* de la misma. Comienza con un arranque muy lírico de la flauta (cc. 134-136), una escala ascendente a ritmo de corchea -la escala de Do#m-, segundo grado de SiM, tonalidad en la que comienza esta parte -esta idea aparece en pequeños fragmentos de escala en distintos momentos a partir del c. 69-. Seguidamente, las maderas sobre notas tenidas de las cuerdas retoman el tema del c. 94, con esa cabeza de tres corcheas que poco a poco deriva en el elemento rítmico básico que ya ha aparecido: la célula *corchea-dos semicorcheas*. Es estos compases de introducción aumenta la orquestación –trabajo de densidad, de textura-, con ello el carácter rítmico, abundancia de acentos, que crea el ambiente de lo próximo que se va a desarrollar.

En el c. 144, *parte central* (cc.144-183), violines I y violas arrancan con un fragmento de escala ascendente con ritmo derivado de la célula rítmica. El fragmento comienza en Fa#. Por las alteraciones vemos que se trata de la dominante de Si, en este caso Mixolidio, centro tonal que arrastrábamos desde el principio de esta sección. A partir de aquí, se suceden las escalas de las cuerdas con inclusiones de algunos vientos a ritmo de negra sincopada, de la misma forma que en la introducción intercalaba el elemento melódico con la contestación rítmica del resto de la orquesta. Las escalas son

de Si. Se puede intuir un Si Mixolidio camuflado, con la ambigüedad característica que el compositor, repetidas veces, trabaja con intención.

A partir del c. 153, el elemento rítmico de las negras cambia, y ahora la conversación transcurre entre violines-violas y maderas, todas con juegos imitativos de semicorcheas derivados de los que venían realizando las cuerdas. A partir de aquí modula a MiM, por lo que toda la parte anterior se puede interpretar como una gran dominante ya que estaba en Si. En esta conversación hay otro elemento reutilizado: mientras los vientos contestan, violines II y cellos continúan, a modo de recordatorio de la introducción de la obra, con las negras sincopadas. Esto se repite varias veces, con distintos juegos de semicorcheas pero la misma distribución de elementos, mientras pasa por La -c. 165-, un LaM en el que el tercer grado cambia su alteración por el cuarto, y SiM -c. 173-.

En el c. 178, la figuración y la orquestación cambian. Ahora la célula base que se repite es *corchea-cuatro semicorcheas*. Las cuerdas intervienen con corcheas y aparecen los metales, lo cual da una grandiosidad que permite en muy pocos compases llegar a un punto culminante, que comienza con negras muy rítmicas y pasa a corcheas en toda la orquesta finalizando, súbitamente -c. 182-, como ocurría en el c. 55. Los compases que conducen a este clímax son inestables tonalmente -podemos considerarlo un espacio atonal-, y aunque las repeticiones de las corcheas nos indican en el c.181 el centro tonal de Si, la ambigüedad de alteraciones no confirma la tonalidad o modalidad.

Tras esta pausa brusca e inesperada comienza lo que hemos denominado *codetta* (cc. 184-186+187-199), con una idea similar a la de la introducción de la obra teniendo,

aquí, un claro carácter de final. Primero, tres compases de arranque con espíritu anacrúsico para desembocar, al igual que en el comienzo, en las notas largas de las cuerdas donde aparece el elemento rítmico *dos negras-nota larga*, esta vez con toda la orquesta y mucha densidad. Tonalmente no queda del todo definido. Por las alteraciones y el bajo se puede pensar en RebM, pero es extraño que no aparezca la tónica en el bajo –es algo intencionado por parte del compositor-. Con este mismo criterio podemos encontrar en el bajo otros centros tonales concretos: por ej. el Sol en el c. 191 –sin tónica-. Mientras, los vientos ejecutan otras líneas que, claramente, no tienen que ver con el Sol, no quedando definidas, por lo que se puede interpretar como politonalidad.

Los últimos finales o de unión para la siguiente sección (cc.190-199) son un recuerdo, un eco de los anteriores, que sirven para deshacer la tensión y enlazar con la siguiente parte contrastante –finalizó el diálogo humanizado entre instrumentos y orquesta, para volver a la espiritualidad de lo infinito, de lo cósmico, de lo no tangible-.

The image displays a musical score for measures 190-199. The score is organized into systems, each containing staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. I-II, Ob., Cl. I-II, Fgs. I-II, Cor. I-III, Trb., Trbn., Tbn., Perc., Timp., Pno., Arp. I, Vl. I, Vl. II, Vle., V.C., and C.B. The score features complex rhythmic patterns with time signatures 3/4, 4/4, and 2/4, and a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, and 199. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Parte F: melódica (cc.199-260)

De nuevo volvemos a una zona melódica, siguiendo los ciclos contrastantes tan claros en esta obra: melódico-rítmico. Nos encontramos con una de las partes más líricas y poéticas, a la vez que la parte melódica más extensa. De esta forma queda compensada con las dimensiones de la anterior parte rítmica –aunque finalmente la hemos denominado rítmica-melódica-.

F comienza, en el protagonismo de las cuerdas, con una idea melódica que retoma del c. 59 y ss pero variada: *dos corcheas-blanca con puntillo-cuatro corcheas-nota larga*, todo ello en un margen de tercera. Este es el motivo principal de esta sección que

se desarrollará magistralmente y con un espíritu de profundo lirismo. Mientras el violín I tiene el protagonismo, violines II, y más tarde violas y cellos, ejecutan un contrapunto con corcheas contestando a las escuchadas por violines, esta vez en la nota larga de éstos. La abundancia del contrapunto y la ausencia del bajo son causa de que no se defina un centro tonal. Pero a partir del c. 211 aparece Mib Mixolidio, mientras que violas, cellos y contrabajos dan un toque de color con una de las células rítmicas aparecidas al principio: *dos fusas-nota larga*. Esta nota larga, en cellos y contrabajos, siempre es Mib, reiterando así el centro tonal.

En el c. 224 son los oboes los que retoman la cabeza del motivo creando un colorido especial –humanización individual de los instrumentos a través del tratamiento del sonido- junto a las notas tenidas y semicorcheas repetidas de las cuerdas y los arpeggios coloristas de las arpas –colores y texturas de las familias instrumentales-. Aquí ha modulado a RebM, dejando constancia de esto el pedal del contrabajo. Mientras continúa el oboe con su melodía, comienzan a aparecer arpeggios de quintillos de semicorcheas muy efectistas, que dan cierto carácter ambiental y de dibujo cósmico en clarinetes y fagotes, mientras las cuerdas continúan con el acompañamiento anterior. Aquí, aunque el bajo continúa confirmando el Reb, estos grupos especiales contrastan con tonalidades poco definidas. El juego con bemoles y sostenidos nos marcan una politonalidad fundida.

El tema lo retoma la flauta I en la anacrusa del c. 232 y, al acompañamiento antes descrito, se le unen los arpegios de las arpas mientras en el bajo -que no en los arpegios- se estabiliza en Solb. De nuevo, politonalidad: bajo definido más mezcla de sostenidos y bemoles en las maderas. Continuamos en ambientes cósmicos no definidos; espacios espirituales que, aunque no se pueden determinar, sentimos su existencia.

En el c. 236 desaparecen esos acompañamientos efectistas; la flauta es doblada por los cornos y acompañan las cuerdas.

235

Fl. I

Ob.

I

Cl. II

III

Fgs.

235

Cor.

Trb.

Trbn.

Th.

235

Perc.

Timp.

Pno.

Arp. I

Arp. II

235

VI. I

VI. II

Vic.

V.C.

C.B.

236

Fl. I

Ob. I

I

Cl. II

III

Fgs. I

Cor. I-III

Trb.

Trbn.

Th.

Perc.

Timp.

Pno.

Arp.

VI. I

VI. II

Vic.

V.C.

C.B.

Lo anterior nos dirige a una zona de descanso melódico, un paréntesis que se sucede de los compases 242 al 245. Podría ser interpretado como un paseo cósmico por las constelaciones. Aquí las maderas conversan con escalas ascendentes y descendentes de semicorcheas –horizontalidad- sobre un colchón armónico de las cuerdas –verticalidad- que pasan por La Lidio y Sol -pero con Fa#, Do# y Re#-. De nuevo, ejemplo claro de bitonalidad: por un lado el bajo estable por otro, alteraciones que sugieren otra tonalidad pero sin confirmar centro tonal.

Después (cc. 246-249), las cuerdas retoman el protagonismo con el soporte de notas largas en los metales. La idea melódica no es la anterior, pero sí está derivada de una célula que ha aparecido varias veces: *tres corcheas descendentes*, c. 94; ahora están ampliadas; son negras –ampliación de lirismo, de elevación sonora y de espiritualidad humana-. A partir de esta célula de arranque, desarrolla una melodía que continúan flauta y clarinete en contrapunto, relanzando la célula del comienzo de esta parte (*dos corcheas-nota larga*) acompañada por metales y cuerdas con notas largas (cc. 250-254). Aunque esta parte melódica ha comenzado en Si no está definida la tonalidad o modalidad, ya que en el resto de las cuerdas juega con bemoles que chocan con el Si del bajo, bitonalidad, y una vez que retoman la melodía las maderas aparece DoM, al menos en todo el acompañamiento que contrasta con la modulación dada en el c. 255. Mientras, las flautas continúan con el carácter bitonal lejos de DoM –espacios diferentes pero que convergen, que tienen convivencia; humanismo en lo místico y en lo humano-.

A partir del c. 255, nos encontramos en una zona de transición de profundo carácter modulante; podemos considerarlo un espacio atonal. Los violines recuperan el protagonismo pero, esta vez, con un espíritu de movimiento; nos conducen a una nueva sección. Violines y violas juegan con distintos elementos basados en las corcheas, mientras el *tempo* aumenta para dirigirnos a la siguiente sección rítmica.

Parte G: rítmica (cc.260-286)

Estamos, de nuevo, en una parte rítmica. Como venimos de los compases de transición en los que el violín tenía un evidente protagonismo, aquí continúa con ese mismo papel -doblado por los trombones-, repitiendo la célula de la cabeza del tema melódico: *dos corcheas-nota larga*, de forma muy lírica dada la grandeza con la que se llega a esta parte y la densidad que va tomando poco a poco con los metales. La parte rítmica comienza claramente aquí, como puede comprobarse por el acompañamiento repetitivo: por un lado de tresillos de semicorcheas en los cuernos y por otro, la célula *tres corcheas-nota larga* en las maderas -derivada del ritmo de la melodía del c. 94-. Esto evoluciona mezclando el lirismo de la melodía, que después se dobla con flautas y oboes con el ritmo cada vez más evidente, más repetitivo y más denso, en el resto de la orquesta.

En el c. 268, los violines abandonan el carácter melódico para remarcar, con negras y corcheas acentuadas, que se acerca el clímax; clímax que llega con los metales en el c. 272 con la célula: *blanca-dos negras*, claramente derivada de la melodía con la que empezaban los violines esta parte, a su vez, derivada de la *introducción*. Toda la tensión acumulada se disipa al quedarse sólo las cuerdas con unas negras repetidas que remarcan el La Lidio, ya que las notas repetidas son Do# y Re# y el bajo pedal es un La -c. 276 y ss.-. Toda esta parte rítmica tonalmente es muy rica y cambiante. En el c. 262

aparece un claro LabM, pero pronto la ambigüedad y los cambios rápidos se hacen presentes pasando a continuación por Si. Mientras –c. 268-, armónicamente sólo hay una masa de bemoles con un bajo que desciende por tonos de Mib a Fab. Zona ambigua pero con un único concepto tonal. Después otro descenso de La a Mib –c. 272 y ss.-, hasta llegar al La Lidio, antes comentado –c. 276 y ss.-.

The image shows a page of a musical score, measures 275 to 285. The score is arranged in systems. The first system includes Flutes (Fl. I-II), Oboes (Ob. I-II), Clarinets (Cl. I-II), and Bassoons (Fgs. I-II). The second system includes Cor Anglais (Cor. II-IV), Violins (V-VI), Trombones (Trbn. I-II), Trombones (Trbn. B.), and Tuba (Tb.). The third system includes Percussion (Perc.), Timpani (Timp.), and Piano (Pno.). The fourth system includes Violins (Vl. I-II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (C.B.). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The number 275 is printed above the first measure of each system.

Gran sección con espíritu de Epílogo (cc. 286-405)

A partir de aquí comienza una gran zona recopilatoria con espíritu de *epílogo*, de establecer las bases para ir finalizando a través de ciertos recordatorios con motivo de realizar balance. Se recuerda la *introducción* -inicio de la obra- variada y con la adición de zonas y aspectos novedosos –la denominamos *parte introducción'+H-*; seguimos recordando una *zona rítmica-melódica* que habíamos denominado *E*, como se presenta variada le asignamos la denominación de *E'*; y finalizamos insistiendo en el recuerdo a través de una brillante *Coda* para concluir con rotundidad.

Parte introducción'+H: rítmica-melódica (cc.286-327)

Una vez disuelta toda la tensión acumulada se presentan unos compases de introducción de la última parte melódica, en los que se recuerda, de nuevo, la *introducción* con dos repeticiones, igual que la primera vez. Ahora sólo los metales repiten la célula rítmica que tanto hemos escuchado: *blanca-dos negras-nota larga*. Las maderas alargan el final con notas tenidas a modo de resonancia. Estos compases se sucenden en Fa Mixolidio realizando un pedal primero de tónica y luego de subdominante; puede apuntar a bitonalidad en la coletilla de tres negras descendentes, en las que aparece Re#-Do# -c. 289; recuerda al bajo del c. 187 y ss.-.

Como la célula de arranque melódica era *dos semicorhceas-nota larga* (en la nota larga se sucedía la célula rítmica de la introducción), esta célula la reutiliza para desarrollar la parte melódica que comienza en el c. 295. Desaparece, entonces, la intervención de los metales, que ahora sólo tienen notas tenidas al igual que el contrabajo con un pedal de Fa#, centro tonal de esta sección. Las cuerdas desarrollan una idea melódica, de profundo lirismo emocionado, basada en las células del comienzo que de tantas formas han aparecido en ésta y la parte anterior: *blanca-dos negras*, mientras las flautas realizan una especie de contrapunto, una melodía que juega con la principal

En el c. 301 aparece Reb, también con un pedal en el bajo mientras vuelve el juego del arranque (ahora *tresillo de negras-nota larga*) en cuerdas, que de paso en clarinetes a una variación de la célula rítmica de la *introducción*, esta vez menos marcada, más sutil, ahora con cinquillos, en forma de arpeggios en lugar de las negras y blancas marcadas del inicio –la horizontalidad de la calma y la profundidad del infinito cósmico frente a la verticalidad variada del revulsivo interior–.

Este verticalismo aludido se repite en Mi -c. 305-, retomando el carácter extricto de las negras y blancas.

El desarrollo de esta parte, que parece un desarrollo de la introducción, continúa con un juego de corcheas en las cuerdas -recuerdan a los juegos de semicorcheas de la parte *E*-, intercalándose, de nuevo, con la célula rítmica de la introducción por parte de los metales. La melodía se sigue desarrollando a partir del c. 314, jugando con distintos elementos ya aparecidos o variaciones de éstos, como el cinquillo ascendente que apareció en el c. 67, la célula *tres corcheas-nota larga* que apareció en el c. 95 y ss. -extraída de la célula de la *introducción*-. Este desarrollo pasa de cuerdas a maderas continuando con la conocida conversación entre voces –humanismo a través del diálogo-, ahora con semicorcheas contestada por la célula: *tres corcheas-nota larga*.

Toda esta mezcla de elementos, que se suceden en Sib Mixolidio, se disipa con ecos de la célula aparecida en el c. 69, ahora cc. 323 y ss., con la misma función que entonces, mientras unos bajos por quintas no se establecen en ninguna tonalidad concreta hasta que desemboca, drásticamente, en la siguiente sección.

Parte E': rítmica-melódica (cc. 327-372)

Al contrario que las otras partes rítmicas, donde se comienza sutilmente para ir derivando en el carácter rítmico, aquí, por primera vez, el cambio es brusco, quizá porque nos acercamos al final.

La razón de llamar a esta parte *E'* es obvia. Recordemos que *E* tenía una introducción, una parte central y una codetta. La estructura de *E'* es similar. Si bien lo que sería introducción aquí no tiene ese carácter y es diferente a *E*, la parte central es similar aunque en otras tonalidades y más grandiosa, y lo que sería la codetta, que en *E* servía para dar por finalizada un gran sección, esta vez se transforma en la *coda* final de la obra que trataremos como sección aparte dada la magnitud.

La primera parte de *E'*, según nuestra explicación anterior, abarca del c. 328 al c. 344. En estos compases se llega, de nuevo, a un punto culminante muy rítmico que se caracteriza por el ritmo marcado de corchea y de negras, sincopadas o no, todas ellas acentuadas. En el c. 332, en las maderas, reaparece el tema derivado de la introducción, brevemente desarrollado, que aparecía en el c. 272 en los metales a modo de clímax. Poco a poco la densidad aumenta incorporando instrumentos, utilizando notas dobles; todo con un ritmo muy extricto que vuelve a romperse, como ya ocurrió en otras ocasiones, con un silencio brusco que retoma el carácter con tresillos al unísono, ascendentes y descendentes en las cuerdas –humanización del sonido a través del tratamiento colectivo del sonido, de la densidad textural-.

Tonalmente esta sección es algo ambigua. Comienza jugando con los centros tonales de Lab y La –una clara bitonalidad- y pasa a ejecutar en el bajo repeticiones de una bajada cromática de Reb a Sol que hacia el final, c. 342, se va modificando pero no confirma ningún centro tonal; podemos interpretarlo como una masa atonal.

503

A partir del c. 345 entraríamos en la que se puede asociar con la parte central de *E*. De nuevo aparece otra versión de la conversación: *semicorcheas-célula de introducción*, para dar paso a la conversación entre grupos de semicorcheas (maderas-cuerdas; cc. 354-367). Cuando las maderas intervienen con los grupos de semicorcheas, el piano y la caja también secunda esta propuesta mientras que el resto de los instrumentos apoya con la célula de la introducción. Cuando las cuerdas contestan también con grupos de semicorcheas, el resto de la orquesta no interviene. Es una conversación entre colectivos; todo es grandioso; se nos anuncia el cercano final. La horizontalidad es la que dialoga, la verticalidad la que sustenta.

En esta conversación las modulaciones son múltiples pero diferentes a las de *E*. Comienza en el centro tonal de Si que actúa como dominante de MiM, tonalidad en la que desemboca en el c. 354. Queremos destacar la presencia del Mib en las escalas; recuerdo de la politonalidad utilizada. En el c. 362 aparece Dom y, aunque después hay unos compases atonales, podemos considerar que no ha modulado, ya que en el c. 370 se vuelve a observar el Dom, esta vez jugando con el Sib del Do Mixolidio.

Es en esta tonalidad, en Do, donde transcurre el final de *E'* de la misma forma que finalizaba la parte central de *E*: disolviendo la conversación de semicorcheas para estallar en pocos compases; comenzando con negras y finalizando en corcheas con una gran densidad que desaparece en una nueva interrupción de silencio sorpresivo.

Como ya hemos explicado si nos fijamos en *E*, la sección que ahora aparecería sería la *codetta*. En realidad la sección que en este momento se nos presenta está directamente relacionada, utiliza los mismos recursos y elementos. Pero en este caso aprovecha ese carácter de final para desarrollarlo más y poder concluir la obra con una gran coda.

Coda: rítmica (cc.373-405)

La *coda* comienza como se iniciaba la *codetta* de *E*: primero con dos compases de arranque de espíritu anacrúsico, para continuar con la célula de la introducción tocada por toda la orquesta. Al igual que en *E*, podría encontrarse, ahora, en ReM pero sin tónica en el bajo. Esta parte transcurre con el protagonismo del ritmo marcado por las negras, escuchándose constantemente, a través de diferentes intervenciones, el recuerdo de la célula de la introducción o la melodía derivada de ésta que apareció por primera vez en el c. 272 (que esta vez aparece en el c. 381). Las repeticiones de estos elementos son constantes, pero su grandeza aumenta con los matices, con las notas dobles, con la contención del *tempo* y la mayor presencia de percusión.

The image shows a page of a musical score, specifically measures 375 to 405. The score is for a full orchestra, including woodwinds, brass, strings, and percussion. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, characteristic of a 'rhythmic coda'. The tempo is marked 'Maestoso'. The score is written in a standard musical notation with various staves for different instruments.

La obra termina con un gran regulador en el acorde de DoM que finaliza en lo más alto, desapareciendo el sonido de repente como ya había utilizado en esos paréntesis inesperados. Gran apoteosis final donde las cuerdas permanecen, durante todo el *Maestoso*, en prolongadas notas largas reflejando el espacio cósmico y de infinito donde la explosión sonora tiene lugar.

Tonalmente sólo queda claro el centro tonal de Do hacia el final. Mientras, juega con la ambigüedad de bajadas cromáticas que no siempre descansan en el mismo punto, junto con alteraciones que mezclan sostenidos y bemoles –podemos interpretarlo como espacio atonal-.

VII.3.4. Seis Preludios de Mirambel, 1984-1996

Seis Preludios de Mirambel, 1984-96, para piano. Obra fundamental en la producción compositiva pianística garciabriliana. Es un compendio de toda su filosofía, tanto técnica como musical, así como un ejemplo de brillantez y complejidad en el pianismo internacional y de identidad y madurez en el pianismo español. El compositor, en relación a esta colección de preludios, nos comenta: “Mi deseo al escribir esta colección de preludios ha sido enraizar mi obra con el pianismo español, el cual ha alcanzado cotas de expresión artística y de evolución técnica muy relevantes dentro de la música universal”.

Estos preludios reciben el nombre del pueblo turolense perteneciente a la región aragonesa del Maestrazgo. En 1983 a esta localidad le fue otorgado el premio “Europa Nostra”, motivo principal del nacimiento de los mencionados preludios como muestra del homenaje personal que García Abril quería brindar.

En esta colección es evidente que el término “preludio” no tiene el sentido original de preceder a algo, sino que sirve para denominar a unas piezas musicales de esquema libre. Aunque la elaboración compositiva de estos Preludios se prolongó a lo largo de doce años, su impronta, su gestación, es decir, la primera bocetación fue al unísono. “Todo estaba planteado desde el inicio, también su ordenación; tenía claro el que debía

ir en segundo o en último lugar...”, “... me gusta y necesito, algunas veces, paralizar la obra después de crear la idea. A continuación, la retomo descubriendo, siempre, una cierta maduración espontánea”, nos manifiesta García Abril.

Los seis preludios vienen precedidos de una dedicatoria que no tiene relación directa con el contenido de la pieza, excepto la del primero. El primer preludio, aunque es el motor de todos los demás, poco tiene que ver con todos ellos desde el punto de vista de la técnica pianística que se quiere emplear, o del más estricto desarrollo evolutivo del lenguaje pianístico con gran calado intelectual. “Aquí sí tiene que ver la persona a la que va dirigido -mi hijo- y sus circunstancias. En todos los demás, no hay relación directa con su dedicatoria. Tan sólo señalar, si cabe, la elaboración del número cuatro que, al ser un encargo para un concurso internacional de piano, provoqué más la continua dificultad”, continúa el compositor.

-El preludio número uno, 1984, está dedicado al primogénito de sus hijos, Antón junior. García Abril lo escribió con motivo del examen de pase de grado -Grado Medio de Piano- que el destinatario realizó, por aquellas fechas, cuando era estudiante de piano en el Conservatorio. Es un preludio sencillo estructuralmente, y técnica y musicalmente de dificultad media.

El tema principal son seis compases, de los cuales dos son introductorios y cuatro temáticos, propiamente dichos. La célula motívica, motor de toda la pieza, es el seisillo de fusas descansando en nota larga. Es también necesario mencionar la célula introductoria, corchea con puntillo y dos fusas -mejor dos fusas, corchea con puntillo, ya que esta música es anacrúsica-, que se convierte en uno de los gérmenes compositivos de toda la obra garciabriliana -dos notas cortas, nota larga-.

Estéticamente, tiene un cierto aire impresionista, francés. La combinación de acordes, con la fusión de varias notas correlativas con sus correspondientes armónicos, y las modulaciones efectuadas dan como resultado diferentes atmósferas, especiales sonoridades. En algunos momentos puede emular a Satie, pero siempre con el sello garciabriliano. Elegancia, equilibrio, inspiración...

-El preludio número seis -el segundo, cronológicamente hablando- está dedicado a la memoria de su profesor y amigo Francisco Calés Otero. Debido al fallecimiento repentino de éste en el verano de 1985, hizo que su estreno²⁶⁷ fuese un concierto homenaje que el Conservatorio Superior de Música de Madrid dedicó a su antiguo director.

Es un preludio eminentemente lírico, donde los temas melódicos y rítmicos conviven de manera natural. Domina la indefinición tonal por los guiños constantes a la modalidad. Hay frases muy largas cuya impronta es una célula germinal. Contrapunto muy rico y elaborado. Mezcla de lirismo, virtuosismo, rítmica...; es uno de los preludios más representativos como compilador de todo. Parece una gran variación. De dificultad superior.

Aunque el tema *a* -motivo principal del que surge todo- es melódico, respira rítmica y energía a través de la célula *dos semicorcheas, corchea* (cc. 3, 10, 11, 12, 17...) -denominador común de todo el preludio y de la mayoría de los preludios de García Abril: *dos notas cortas, nota larga*-. En el tema *b* (cc. 48-51), transformación y desarrollo del anterior, esta célula es también protagonista. El extenso *desarrollo* o sección *B* (cc. 67-176) pasea, a gran parte de los elementos anteriores, por distintas

²⁶⁷ Tuvo lugar el 17 de abril de 1986 a cargo del pianista Sebastián Mariné. En 1989, este preludio fue obra obligada en la primera prueba eliminatoria del “II Premio Internacional de Piano”, de la “Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero”.

modalidades y tonalidades. Predomina la rítmica a través de la condensación de voces y del ostinato de la mano izquierda -cc. 68 y ss.-, introducido ya anteriormente en el tema *b*. Es importante señalar la acentuación del carácter español de esta sección, con los ejemplos de acordes brillantes y enérgicos y corcheas acentuadas en la mano izquierda (cc. 101-113; 125-130). Después de la repetición literal de 31 compases en la reexposición, este preludio concluye con energía y rotundidad a través de la *Coda* (cc. 213-247), en donde, con transformaciones varias, muestra con insistencia la célula que lo vio nacer.

-El preludio número cinco²⁶⁸ -cronológicamente posterior al seis, 1987- nace por encargo de la “Fundación Isaac Albéniz” y de su presidenta, Paloma O’Shea, a quien está dedicado. El motivo es que dicha fundación organiza, en el I centenario del nacimiento de Rubinstein, venerado pianista polaco, la exposición “Rubinstein y España”.

Gran lirismo y elegancia. Contrapunto rico y complejo donde se unen formulaciones rítmicas y melódicas. Es un preludio eminentemente melódico, aunque el ritmo siempre aparece destacando la parte central a través del formato de dos contra tres, tan característico de este compositor (cc. 73-90). Gran riqueza tonal a través del despliegue de modulaciones no sólo en la sección del desarrollo, sino también en la parte expositiva y reexpositiva donde el tema pasea por diferentes tonalidades realizando una verdadera lección tonal. Presenta variaciones del tema, a la vez que modula. Técnicamente es de dificultad media-superior, ya que hay que tener claridad absoluta realizando varias voces a la vez y con rítmicas diferentes -contrapunto-. Las células más importantes de este preludio son: semicorchea, corchea con puntillo, semicorchea y negra; dos fusas y nota larga; tresillo de corcheas y blanca.

-El preludio número cuatro, 1994, fue escrito por encargo del “XXXVII Concurso Internacional de Piano de Jaén” interesado y necesitado de una obra obligada. Está dedicado a Guillermo González, presidente del jurado del mencionado concurso²⁶⁹.

Preludio donde lo rítmico es protagonista, pero sin olvidar el lirismo, aspecto siempre presente en este compositor. Destaca su gran parte expositiva, llena de contenidos, donde muestra todos sus elementos temáticos: el primero, *a*, es rítmico y generador de casi todo repitiéndose por distintos centros tonales. Presenta una célula de ocho semicorcheas. Semicorcheas que fluyen dando un aspecto de continuidad con marcadas corcheas con notas dobles en la mano izquierda. A través de varios puentes, unos melódicos y otros rítmicos, se une con el tema *b* -c. 66-. Tema también rítmico formado por una célula de ocho semicorcheas, esta vez acompañada por un ostinato en la mano izquierda -es un desarrollo del tema *a*-. Gran fuerza, con gestos de españolismo (cc. 80-82). Por medio de puentes reaparece el primer tema, pero en otro centro tonal -*a*2, c. 105-. Con un gran puente melódico (cc. 134-142) vamos a *c*, tema de ocho semicorcheas con octavas acompañado en la mano derecha por cuatro corcheas, corchea y dos semicorcheas. En la mano izquierda presenta otra célula habitual en García Abril: corchea, dos semicorcheas. Es el tema más brillante del preludio. Con un puente de carácter rítmico entramos en la segunda gran sección, parte lenta de la obra -c.167-, contrastante de todo lo anterior. Presenta un tema melódico de tres compases -6/8, 3/8, 6/8- lleno de lírica e intimismo. Con un extenso puente rítmico, cadencia y ostinatos (cc. 212-222) llegamos a la sección reexpositiva -c. 226-. Nos reencontramos con *a*1, los

²⁶⁸ El 21 de marzo de 1988 tuvo lugar su estreno en la Escuela Superior de Canto de Madrid por el pianista y catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid Guillermo González.

²⁶⁹ El 24 de febrero de 1995, y en el Centro Cultural de la Villa, fue estrenado por el pianista Leonel Morales.

puentes y c, pero en otros centros tonales. Por medio de un extenso puente rítmico (cc. 303-310) y una coda muy brillante (cc. 311-321) finaliza este preludio. Gran virtuosismo: técnica y musicalmente de dificultad superior. Dedos ágiles a lo Scarlatti, tresillos frente a dosillos, contrapunto, ostinatos, notas repetidas, verticalidad, notas dobles, acordes....y grandes desarrollos.

-El preludio número dos²⁷⁰, 1996. Tiene recuerdos de pasajes de los Nocturnos de la Antequeruela y de algunas formulaciones del Preludio N°5.

Se presentan dos grandes temas en dos secciones diferenciadas: *A*: sección rítmica, ágil, con dedos a lo Scarlatti, con notas largas y acentuadas en la mano izquierda realizando el motivo temático. Ambas manos tocan en unos momentos en vertical y en otros, dos contra tres -en FaM-. Esto se repite en Si. Utilización de acordes formados por cuartas y de diseños de movimientos circulares. *B*: es la sección de la copla, un gran recitativo característico del lenguaje garciabriliano. Tiene carácter español, pero con su sello. Notas largas, tresillos de semicorcheas, melismas -grupos irregulares de fusas-. *C*: es una parte nueva y lírica, pero con elementos anteriores desarrollados. Hay que hacer notar la utilización de la célula de dos semicorcheas y nota larga. Aquí también está una parte de *B* más desarrollada, por esta razón se puede incluir dentro de *C* -otra interpretación válida sería tratarlo como una variación de *B*-. En esta sección está el clímax armónico y expresivo. A continuación, un puente rítmico y la cadencia dan por finalizado este preludio.

Recuerda a una fantasía por su extensión y dificultad. Es ese gran pianismo continuador de la obra de Albéniz, aunque con el singular lenguaje garciabriliano. Necesario conocer la música española anterior, junto con el andalucismo y el cante jondo -grandes influencias en la obra de García Abril-. Técnica y musicalmente, de dificultad superior.

El preludio número tres²⁷¹, 1996. Gran lirismo; predominancia de la célula germinal -dos notas cortas y una larga-, tresillos, melismas; grandes acordes realizando melodía, mientras los melismas están en otro plano dibujando arabescos...

Hay que mencionar, como en toda la obra de García Abril, el placer de los desarrollos, su gran riqueza armónica unida al gusto por la modalidad. El resultado es una música modernista y a la vez popular, española.

A y *B* son secciones contrastantes, aunque ambas son temáticas cantábiles. *A* es lírica, pero con más dominancia del carácter español: abundancia de melismas y de dos notas cortas unidas a una larga dando, como resultado, una dinámica y agógica que se van dinamizando y adquiriendo el estilo rítmico y de copla. *B*, por el contrario, es delicada y muy lírica donde la tranquilidad y transparencia sonoras son protagonistas. Tresillos de semicorcheas unidos a nota larga forman la célula principal. La característica de los *Desarrollos* es la velocidad y la acumulación sonora. Lo expuesto anteriormente, unido a los puentes, secciones cadenciales y coda, le aportan a este preludio el equilibrio, empaste y coherencia de una obra de gran inspiración. Técnica y musicalmente, de dificultad superior.

²⁷⁰ El 19 de noviembre de 1997, dentro del ciclo “Aula de (Re) Estrenos” que convoca la “Fundación Juan March”, se estrena en Madrid el Preludio de Mirambel número dos por el pianista Leonel Morales. En este concierto Morales interpreta la obra integral para piano de García Abril.

²⁷¹ El 18 de enero de 1997, dentro del “XIII Festival de Música de Canarias”, se estrena el Preludio de Mirambel número tres por la pianista Rosa Torres Pardo, a quien está dedicado.

***PRELUDIOS DE MIRAMBEL*, 1984-96, para piano**

Preludio número uno

Se encuentra bajo el centro tonal de Mib y la pieza se puede estructurar de la siguiente forma:

A+Puente (cc. 1-10; 6+4)

B (cc. 11-35)

Puente (cc. 36-43)

A+Codetta (cc. 44-52; 6+3)

A+Puente (cc. 1-10; 6+4) tiene carácter de *exposición*. Los dos primeros compases forman una pequeña introducción en forma de cadencia, donde se presenta una célula que va a ser protagonista en los *Preludios de Mirambel* y en otras obras de este compositor (dos notas cortas, nota larga; es necesario señalar que la presentación es de corchea con puntillo y dos fusas, nota larga-dos notas cortas, pero la célula interpretativa o espiritual es la primera opción comentada, ya que el sentimiento de la misma es anacrúsico).

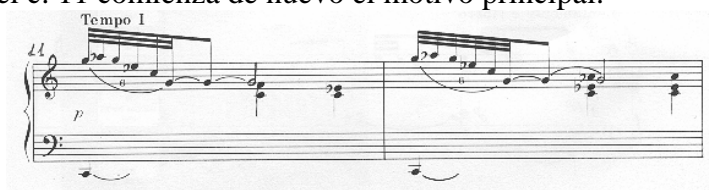


Aquí el ritmo armónico es de una nota fundamental por compás: Fa y Sib. A partir del tercer compás aparecerá una figuración muy característica, que va a ser el motivo más importante de la pieza -seisillo de fusas descansando en nota larga-.



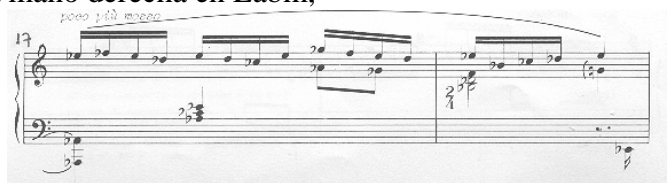
Surge bajo la fundamental de Mib y en el siguiente compás sobre Lab. Esta secuencia se repetirá en los dos siguientes compases pero con dinámica en *pp* (cc. 5-6). Del c. 7 al 10 hay un nexo que comienza en semicorcheas del acorde de Mib con una 2ª añadida en 1ª inversión y desplegado ascendente -en el c. 8 el MibM se hace menor (relativo de SolbM) sólo momentáneamente-. Hasta llegar al c. 10, la escritura se mantiene exceptuando las notas fundamentales de cada compás. En el c. 7 la nota es Sol, c. 8, Solb y c. 9, Fa; el c. 10 actúa de unión.

B (cc. 11-35) esta sección la podemos denominar *desarrollo* y es donde se producen la mayoría de los cambios de tonalidad, y donde se encuentra el punto clímax de la obra (cc. 27-35). En el c. 11 comienza de nuevo el motivo principal.

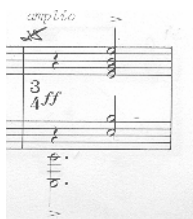


Tiene como fundamental otro tono, Dom, pasando, con el mismo motivo, por las tonalidades de Sibm -c. 14-.

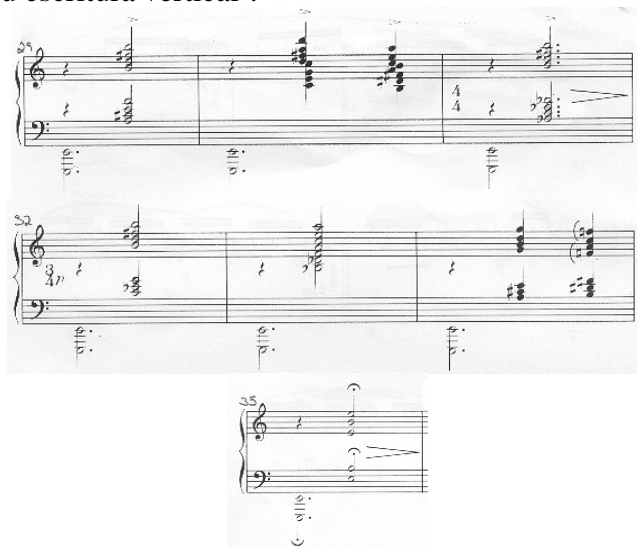
En los cc. 17 y 18 -donde finaliza ese motivo principal de seis compases-, aparece una melodía en la mano derecha en Labm,



que se reitera hasta el c. 24 realizando algunas variaciones y pasando por varias tonalidades: Labm -c. 17, Sim -c. 21-. En los cc. 25 y 26 -Mim- se produce un punto de tensión provocado por el acorde: Mi, Sol, Si, Re, Fa# y el término agógico *Poco accel.*, llegando a los cc. 28-35 donde se descarga toda esa tensión acumulada sobre el pedal del acorde de Mim,



pasando después por una serie de acordes complejos -se trata del punto culminante que contrasta por su escritura vertical-.



Del c. 36 al 43 hay un *punte* hacia la reexposición. Está escrito con la grafía de los dos compases de introducción del preludio, sometiéndolos a alguna variación con semicadencias; centro tonal de Re.



El c. 42 está perfectamente enlazado con la *reexposición*, ya que la nota fundamental del compás es un Do formando un círculo de quintas con las notas fundamentales de los tres primeros compases de la reexposición: Do, Fa, Sib, Mib y Lab -este compás actúa de unión-.

A+Codetta (cc. 44-52; 6+3) Esta tercera parte A, que podemos llamar *reexposición*,



es literal exceptuando los tres últimos compases -del 50 al 52-, pequeña codetta, en donde la escritura es distinta, está en tresillos. Esto no llama demasiado la atención, porque el ritmo de la pieza es ternario siendo, además, un recurso muy utilizado por el compositor -grupos irregulares, melismas, especie de recitativos, coplas...-. Los cc. 50 y 51, armónicamente, están en la dominante de Mib-Sib con una serie de notas añadidas finalizando, el último compás -c. 52-, en la tónica con un grupo descendente de fusas que recuerdan la célula principal de este preludio -seisillo, nota larga-.



- Preludio número seis

Este Preludio se puede dividir en las siguientes secciones:

A (cc. 1-66) está formada por dos temas *a* y *b* unidos por un *Puente*

B (cc. 67-176) comienza con una modificación del tema *b* dentro de una sección carácter de gran desarrollo

A+*Puente* (cc. 177-222; 32+14)

Coda (cc. 223-247)

La primera sección A (cc. 1-66), que podemos denominar *exposición* y con carácter lírico, se encuentra en Sim y presenta un tema *a* de cinco compases -las células: combinación de cuatro corcheas + dos semicorcheas, corchea- de carácter semicadencial ya que, la última nota es un Fa#, dominante de Sim. Este motivo está separado de tres compases con forma de acompañamiento.



En el c. 9 se presenta una pequeña variación del tema o motivo. A continuación, reaparecen cuatro compases de acompañamiento (cc. 14-17) surgiendo una frase en la voz superior muy parecida a las anteriores, pero con otra armonía -el La ya no es sostenido, pasamos a Si Eolio-. Esta última frase (cc. 17-21) se repite otras dos veces más, con el bajo en Sim, llevándonos de nuevo al acompañamiento de cuatro compases

que aparecían al principio (cc. 29-31), pero prolongándose en forma de progresión de un posible La Dórico (cc.30-38) -juega con Sol# y Do#, que junto al Fa# del modo Dórico, son las alteraciones de LaM-.

Puente (cc. 32-47) Desde el c. 32 al 38 se puede considerar una introducción al puente, que ya se inicia, realizada con el diseño anterior y en el posible La Dórico, comentado anteriormente.

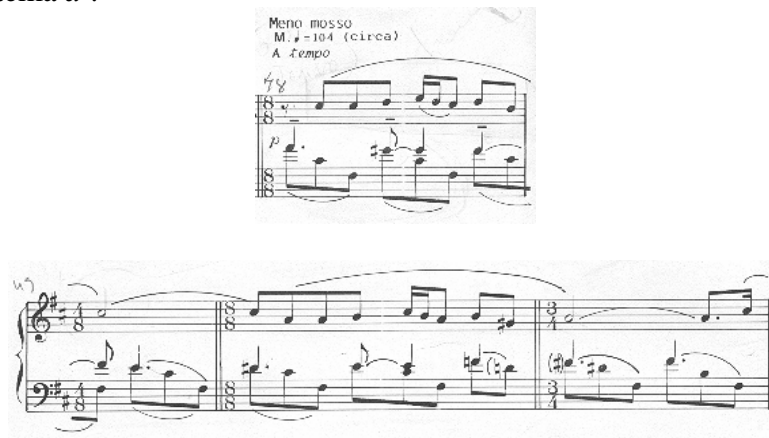


Del c. 39 al c. 44 se encuentra el puente, propiamente dicho, que nos dirige al tema *b*.



Son una serie de escalas en forma de tresillos y grupos de fusas con dirección a la octava de Fa# -se añaden otros tres compases donde la combinación de corcheas y de la célula dos semicorcheas, corchea están presentes-.

El tema *b* (cc. 48-66) introduce, desde su comienzo, el motivo *b* propiamente dicho -derivado del tema *a*-.



Está en Fa# -probablemente Eólico, aunque incluye en el c. 50 el Re#, propio de Fa# Dórico- y ocupa cuatro compases -dos son expositivos, cc. 48 y 49, y los dos siguientes,

50 y 51, respuesta y tercera inferior de los anteriores, en Fa#-. Esta sección del tema *b* continúa con un alargamiento del motivo (cc. 52-61) que ayuda en su desarrollo y conclusión -aquí es protagonista la célula dos notas corta y nota larga-. Hay que destacar, también, una voz que se encuentra implícita en la nota más aguda y figura más larga de la mano izquierda. En el c. 61 se produce una cadencia conclusiva de Sim. En el c. 62 comienza, en la mano izquierda, un ritmo en ostinato, bastante característico, introducido como preparación a todo lo que va a venir -sobre él, vuelve a aparecer la célula del c. 56: dos semicorcheas, nota larga-. En el c. 66, vuelve a aparecer una cadencia conclusiva de Do# menor.

B (cc. 67-176) comienza con una modificación del tema *b* dentro de una sección con carácter de gran desarrollo y de espíritu *melódico-rítmico*.



Primero -c. 67- presenta el tema *b* que ha aparecido anteriormente pero levemente modificado e inmediatamente, en el siguiente compás, reaparece la secuencia rítmica que hemos dejado unos compases atrás. En el c. 70 se presentan estos dos motivos unidos -están en La Frigio- y hasta el c. 79 se vuelve a repetir este fragmento del tema *b* en distintos centros tonales relacionados. Son cuartas justas descendentes: La, Mi, Si, Fa y Do (cc. 72-77). Desde el c. 80 al 85 hay un puente que conduce al centro tonal Sol# que se caracteriza por la mano izquierda en semicorcheas que descienden de La a La. En el c. 86, ya en Sol#, la mano izquierda realiza un ostinato y la mano derecha repite una secuencia rítmica en forma de preguntas y respuestas. En el c. 93 se repite la misma operación, pero en el centro tonal Si y en el c. 96, en Sib. Desde el c. 99 al 110 se presentan una serie de escalas y fórmulas combinadas con acordes que van a servirnos para llegar al centro tonal Re# del c. 116 -del mismo modo que utilizaba las semicorcheas para llegar a Sol# en el c. 86-. Aquí aparecen los mismos motivos rítmicos con el ostinato mostrándose de nuevo -cc. 123 y ss.- la serie de escalas, esta vez en Sol#, de los cc. 99-110. De estos compases hay que señalar el carácter español de los mismos representado por medio de los acordes en *forte* de la mano izquierda (cc. 101-106; 125-130).



Estamos en Sol#, aunque es una zona ambigua, de espíritu modal: juega con el Sol# Frigio -por el La natural- y el Sol# Dórico -por el Mi#-. Esto nos conduce hasta el c. 138 con el tema *b*



y su prolongación en Do# Eólico llevándonos a centros modales como La Mixolidio, pero introduciendo Sib y Mib -c.150- y Fa# Dórico -c. 155-. Es un tema presentado en acordes y octavas convirtiéndose en uno de los puntos clímax de esta obra llegando, después, a Mib de nuevo con el ostinato (cc. 158-166). Desde el compás 167 al 175 aparecen unas escalas que van a dirigirnos a la *reexposición*, o tercera parte -A-, con semicorcheas de nuevo para unir.

A+Puente (cs. 177-222; 32+14) Comienza por la *Reexposición* literal (cc. 177-207), pero sólo de los 31 primeros compases.



A continuación, el *Puente* (cs. 208-222) formado por unas escalas que se prolongan desde el c. 209 al c. 218. En los cc. 219 y siguientes se produce un punto de gran tensión desembocando en la Coda que se inicia en el c. 223.

Coda (cc. 223-247) Da comienzo con la prolongación del tema *b* del desarrollo - cc.141 y ss.- ahora en Fa# Eólico,



después en Mi, volviendo a Fa# en el c. 232. Todo esto determina unos compases que aumentan la tensión llevando a la escala de Sol Lidio (cc. 237-240) y finalizando con unos ostinatos (cc. 241-243) de acordes en corcheas en el bajo. Por último se realiza una escala de Si Frigio, desde Fa# -dominante de Si-, concluyendo con el acorde de Si en el c. 247.

- Preludio número cinco

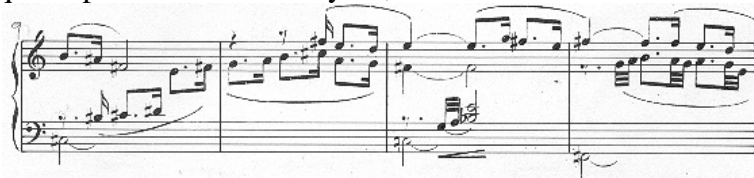
La tonalidad global del preludio está alrededor de Sim y puede estructurarse de la forma siguiente:

- A (cc. 1-50)
- B (cc. 50-111)
- A (cc. 113-147)

En A (cc. 1-50) aparece, desde el principio, el tema principal: ocupa cuatro compases que se repiten tras exponerse -está formado por la célula: semicorchea, corchea con puntillo, semicorchea, negra-.

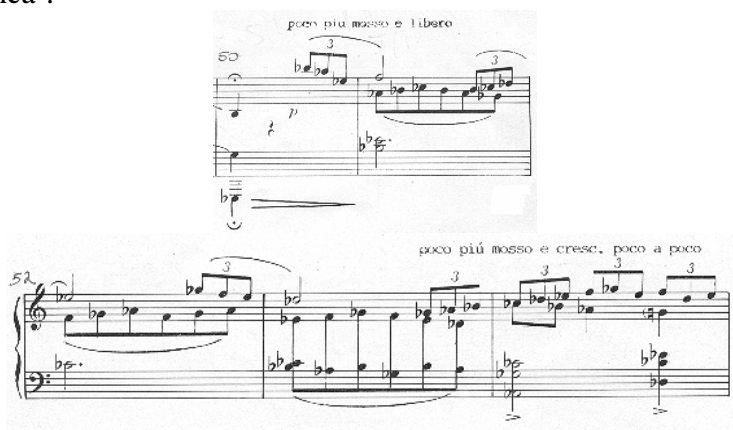


Hay un pequeño puente en los cc. 9 y 10,



que conduce a la variación de la frase principal en Fa# pasando después a Mi -se presenta otra célula que se seguirá utilizando: dos fusas, nota larga-. En el c. 19 se expone de nuevo el mismo tema, pero en la tonalidad de Lam. De nuevo, hay un pequeño puente en los cc. 23 y 24 dirigiéndonos a la variación de la frase principal en Fa#. En el c. 33 aparece otra vez la frase principal, esta vez en Sib, y contrapunteada con otra voz por imitación. Observamos que las frases son cortas y simétricas formadas por una célula repetida y entrecortada y unidas, después, para dar sensación de arco. En el c. 37 surgen, en la mano izquierda, unos tresillos colocados de forma anticipada, es decir, propone esta figuración porque más adelante podrá ser utilizada. En el c. 43 pasamos a Mib hasta cadenciar de forma conclusiva en el c. 50. En este mismo compás y en anacrusa comienza la parte B.

En esta parte B (cs. 50-111) o desarrollo, se presenta una nueva frase que va a ser fundamental, ya que surge para cambiar de tonalidad -aparece otra célula: tresillo de corcheas y blanca-.



El desarrollo empieza en Sib. Desde el c. 53-59 se dan una serie de movimientos contrapuntísticos de los tresillos en Solb. Del c. 60 al 64 modulamos a Fa y, desde el c. 64 al 71, se realiza una cadencia no conclusiva. En el c. 72 aparece, de nuevo, el tema en Fa hasta llegar, poco a poco, al c. 83 en donde se da una creciente densidad de acordes que, unido a la dinámica, hace que se convierta en un punto clímax. En el c. 84 se expone el tema en Lab que irá dirigiéndose a Fa#, en el c. 93 y a Do#, en el c. 98. En esta parte del preludio se produce la mayor densidad de sonido, de condensación de acordes, e incluso una figuración nueva como los cinquillos. Estos materiales se dirigen a los compases 109-110 en Sol#. En esta sección, al contrario de la anterior, las frases son extensas; se presentan con grandes arcos que no cesan. Frases que parecen que

terminan pero que continúan después. Lirismo e intimismo en abundancia, mezclado con toques de españolismo (cc. 103-110).



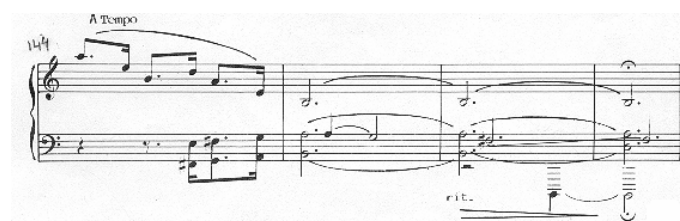
En el c. 112 comienza la tercera parte A' (cc. 113-147) con la indicación de Tempo I.



El primer compás es introductorio y en el c.113 comienza una variación del tema principal en Fa#. Finalmente, es en el c. 131 cuando se presenta la misma modificación del tema iniciado en esta tercera parte reexpositiva, pero ahora en la tonalidad original del preludio -Si-.



La sección finaliza con cuatro compases de carácter conclusivo.



-Preludio número cuatro

Este preludio lo podemos estructurar con las siguientes secciones:

A (cc. 1-166): *a1* (cc. 1-65); *b* (cc. 66-104); *a2* (cc. 105-142); *c* (cc. 143-166)

B (cc. 167-210)

Puente (cc. 212-225)

A' (cc. 226-302)

Puente (cc. 303-311)

Coda (cc. 312-321)

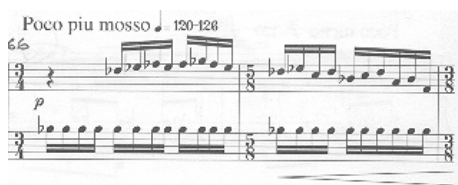
A (cc. 1-166) Sección expositiva formada por varios temas. Hay un motivo generador repetido por varios centro tonales *a1* (cc. 1-65). Comienza bajo el centro tonal Si presentando un motivo bastante característico de cinco compases -célula de ocho semicorcheas-.



En el c. 6 le sigue una repetición de este motivo en Sol y otra en Mi. Éste último motivo sin acabar -c. 13-, pero prolongado con una serie de subidas y bajadas en forma de puente. Este recurso es utilizado para realizar las progresiones de los cc. 23-29 en las tonalidades de Mi y Re# desembocando, otra vez, en el motivo principal repetido, después, en varios centros tonales: Fa#, Mi, Mib, Re# y Do#. Desde el c. 48 al c. 55 hay un intento temático que sirve de unión al puente para ir al motivo *b*. Este puente (cc. 56-64) tiene forma de progresión Si y Sib. Muy rítmico y en contraste con todo lo expuesto con anterioridad principalmente con una base de notas repetidas -que son las correspondientes a los centros tonales Si, Sib-.



El motivo *b* (cc. 66-104) es un tema también rítmico formado por una célula de ocho semicorcheas, esta vez acompañada por un ostinato en la mano izquierda -es un desarrollo del tema *a*-. Lo más característico de *b* es la aparición de esta nota repetida, que varía según el tono en el que se encuentre, y acompañada de unos motivos característicos





-mano izquierda del c. 69, gestos de españolismo (cc. 80-82), la densificación de la mano izquierda (cc. 87-95), el motivo del c. 97-. En *b* se pasa por los centros tonales Sib, Do, La, Fa# y de nuevo Mi. En el c. 105 comienza *a2* (cc. 105-142), tema rítmico, nervioso. Comienza con el motivo principal de la obra en el centro tonal Mi.



Se prolonga con unas escalas dirigidas a Dom repetidas en el c. 113 y en el 117 en Sol#. Del c. 121 al 133 hay gestos de españolismo repetidos por medio de progresiones, pasan por Re y La. A continuación, aparece un puente (cc. 134-142), de corte melódico, formado por una serie de escalas dirigiéndose a la tonalidad de Sib. Entramos así en el tema *c* (cc. 143-166), uno de los dos puntos clímax más importantes de toda la obra: está en la dominante de Sib -Fa-.



Cada uno de estos clímax es más intenso que el anterior, esto lo consigue a través de la densificación del sonido, añadiendo voces interiores... Fórmula de ocho semicorcheas con octavas acompañado, en la mano derecha, por cuatro corcheas, corchea y dos semicorcheas. En la mano izquierda presenta otra célula habitual en García Abril: dos semicorcheas, corchea. Se trata de un esquema de dos compases (cc. 143-144) que se repite en los siguientes en Reb prolongándose más y, poco a poco, el sonido va decreciendo hasta llegar a una zona semicadencial en Lam (cc. 156-159). En el c. 160 hay una escala que desemboca en Fa# con el mismo gesto del clímax anterior, pero con otra dinámica. Esto forma parte de un puente (cc. 163-166), melódico-rítmico, con gestos aparecidos en uniones anteriores.

B (cc. 167-210). Es la sección central del preludio, parte lenta, contrastante de todo lo anterior. Presenta un tema melódico, de tres compases -6/8, 3/8, 6/8-, lleno de lírica e intimismo.





Está en Rem repitiéndose en Do#; en el c. 183 aparece en Sib, en el 196 en Dom -en la voz interior- y en el 198 se presenta también en la voz interior, pero en Lam. En los cc. 201-204 se presentan preguntas y respuestas entre las dos manos, en forma semicadencial, conduciéndonos después al gesto del punto clímax -en Reb-.

Puente (cc. 212-225). A partir del c. 212 hasta el 225 aparece un puente en forma de progresiones en Sib y Re. Primero comienza por un puente melódico (cc. 205-211)



recuerdo del presentado anteriormente -iniciado en el c. 133-; después el puente rítmico con la cadencia (cc. 212-225).



Se aprecia que, poco a poco, descendemos del registro medio al grave para acabar en Re sirviendo de unión, a partir del c. 226, con la sección *reexpositiva*.



A' (cc. 226-302) comienza con una transformación del tema *al -al'*-, motivo principal del preludio, en el centro tonal Mi (cc. 226-242). La conclusión no es evidente, sino que se prolonga con unas escalas que van pasando por las tonalidades de Fa# y La. En los cc. 241-242 se muestra, de nuevo, la misma célula que aparece en los cc. 87 y ss. Y en los cs. 246-268,

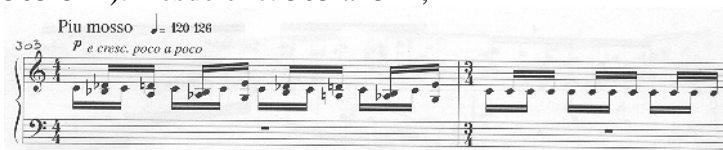


también se reitera la misma fórmula utilizada como puente en los cc. 56-65, pero un poco más prolongado y pasando por distintos centros tonales como Re, Do, Fa#, Do#, Si, Sib y Mib. Esto nos conduce al puente de los cc. 269-270, con el acorde Fa,(1a), Do, Mi, Sol, Sib desembocando en el segundo punto clímax más importante de toda la pieza: el comienzo de la parte *c'* (cc. 271-302) en Lab.



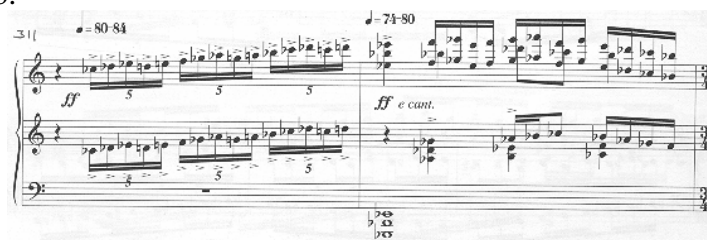
Es el mismo motivo que *c*, pero en otros centros tonales. La repetición de ese gesto pasa por los centros tonales de Sib, Mib, Fa#, Lab, Do, Sol, Fa#, Fa hasta llegar al *c*. 297 en Sol, dominante de Do apareciendo en los siguientes compases (cc. 298-305).

Puente (cc. 303-311). Desde el c. 303 al 311,



se presenta un puente formado por notas repetidas pasando por Do, Fa, Sib, y Mib hasta llegar a la Coda.

Coda (cc. 312-321). Aquí se repite el gesto del punto clímax -*c* y *c'*-. Estamos en el centro tonal Mib.



Para finalizar, en el c. 315 comienza un ostinato en la mano derecha mientras en la mano izquierda se mantiene el centro tonal todo el tiempo hasta la conclusión, c. 321 - enarmonía; pasaje en acordes en forma de escala con cromatismos y tonos enteros-.

- Preludio número dos

Este Preludio lo podemos dividir en las siguientes partes o secciones:

A (cc. 1-48)

B (cc. 49-105). Parte lenta y lírica. *b1* (cc. 49-66); *b1'* (cc. 67-76); *b2* (cc. 77-90)

Compases Cadenciales (cc. 91-104)

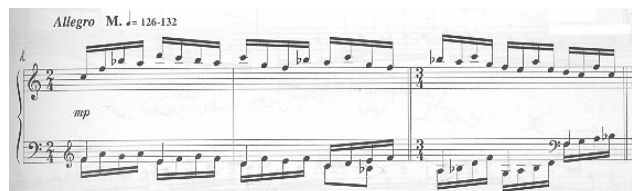
C (cc. 105- 210). Parte nueva y lírica donde se desarrollan distintas células aparecidas.

Contiene el clímax armónico y expresivo.

Puente rítmico (cc. 211-224)

Sección Cadencial (cc. 225-247)

A (cc. 1-48) Los tres primeros compases forman un todo, que sirve como arranque, dejándonos claro que estamos en FaM gracias a la escala descendente que realiza el bajo.



Los once primeros compases están formados de un bajo rítmicamente estático -hasta el c. 9- con la utilización de acordes compuestos por cuartas -que serán muy utilizados en esta obra-. A partir del c. 9, movimientos circulares nos llevan al c. 12 en el que se repite todo lo anterior con algunas modificaciones, pero esta vez en Sib y hasta el c. 27 - siguen presentes los mismos elementos, como los acordes por cuartas-. Hasta el c. 17,

en Re, habíamos pasado por Fa -c. 1- y Sib -c. 12-, por lo que los once primeros compases los podemos ver como una gran dominante de Sib desembocando, en el c. 14, en una tónica sobre dominante.

En el c. 27, de nuevo, se da la idea modificada de los tres primeros compases con centro tonal en Do, funcionando como dominante de Fa, con la escala descendente y utilizando acordes de cuarta. Los compases siguientes son repeticiones de ésta y otra idea que se presenta en el c. 30. En todos estos compases recurre a la idea principal desarrollándola de diferentes formas, con repeticiones levemente modificadas o con añadidos. El juego con las repeticiones, aunque no sean idénticas -cc. 35 y ss-, le permite aumentar la tensión. Hemos pasado por Do, en el c. 33 y La, en el c. 41. Los compases del 45 al 49 son cadenciales introduciendo el elemento principal de la siguiente parte: el movimiento circular.

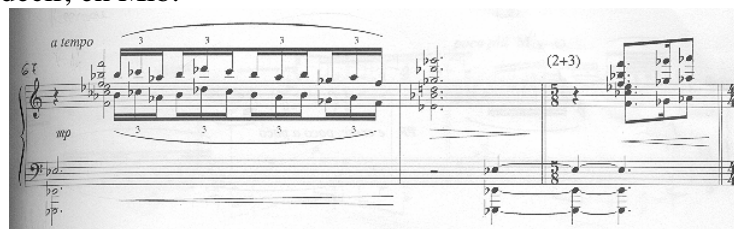
B (cc. 49-105). En el c. 49 entramos en una sección contrastante, más lenta, lírica y con carácter de copla y recitativo, con un toque muy español. Notas largas, tresillos de semicorcheas, melismas -grupos irregulares de fusas-.

b1 (cc. 49-66) En el c. 49 presenta la nota larga en forma de acorde con los grupos de tresillos de semicorcheas, fórmula característica de esta sección -éste es uno de los movimientos circulares-.



En el c. 51 aparece un elemento que se va a desarrollar en esta sección (corchea con puntillo-semicorchea-corchea) surgiendo modificado en el c. 54, c. 69, c. 72. (Estas células, que reaparecen siempre, se verán combinadas con la aparición del movimiento circular comentado anteriormente). En el c. 56 se presenta una célula nueva -una fusa anacrúsica seguida de negra- que utilizará a menudo. Estos compases, en Sib, se repetirán en el c. 60 y ss., pero esta vez en Lab -siempre con bajo pedal-. Sigue desarrollando las células aparecidas y otras derivadas hasta el c. 67.

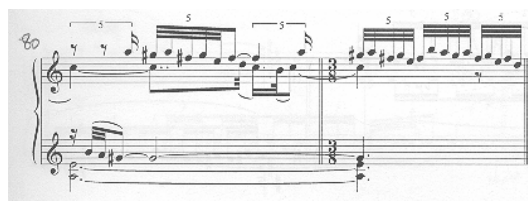
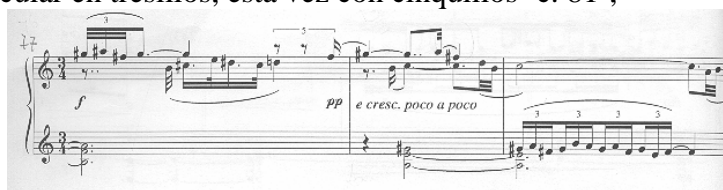
b1' (cc. 67-76). En el c. 67 reexpone la idea de los cs. 49 y ss., pero un semitono ascendente, es decir, en Mib.



Hasta el c. 76 la reexposición es literal pasando por el centro tonal de Si, en el c.74 y a partir del 76, de La -con bajo pedal como anteriormente-.

b2 (cc. 77-90) A partir del c. 76 el centro tonal es La -la claridad sobre este centro tonal sólo se evidencia durante los primeros compases-. En los compases siguientes,

seguimos con las distintas presentaciones de la célula, introduciendo una variante del movimiento circular en tresillos, esta vez con cinquillos -c. 81-,



llevándonos a un punto de tensión -c. 89- hasta que descansa en los compases cadenciales -cc. 91 al 105-. Toda esta sección ha sido muy inestable tonalmente.

Compases Cadenciales (cc. 91-104). En esta zona cadencial la inestabilidad tonal cesa siendo ahora el centro tonal Do y luego Fa -c. 102-. En estos compases cadenciales juega con preguntas y respuestas en ambas manos -lo realiza por medio de grupos de fusas-.

C (cc. 105- 210). Llegamos a una parte nueva en el c.105, lírica,



con una visión diferente de ciertos elementos anteriores como el movimiento circular - ahora ampliado y en la mano izquierda, c.115-. Sigue utilizando las repeticiones con leves variaciones. La célula más importante de esta sección aparece por primera vez en el c. 110 -dos semicorcheas, nota larga-. Los centros tonales por los que pasa son Sib, como dominante -c. 105-, y Mib -c. 112 y ss-. Los compases siguientes configuran una zona cada vez más densa, que acumula tensión, jugando con la célula principal a modo de elemento de acentuación y con la compresión del ritmo para llegar al punto culminante en el c. 138. En esta zona de enlace al punto culminante pasamos por Mib - como habíamos señalado antes-, Reb -c. 128-, Mi -c. 130- y Reb -c. 132-. El punto culminante abarca del c. 138 al c. 149. En esta zona pasa por los centros tonales de Sib - c. 138-, Fa -c. 139- Reb -c. 140-, Lab -c. 143-, Mib -c. 145- y Fa# -c. 147-. La escritura es en movimientos circulares, esta vez en octavas, arpeggios y acordes arpegiados. En el c. 149 el compositor inicia una zona cadencial sorpresiva, diferente, algo extraña. Sigue con la escritura en octavas y juega con las repeticiones para crear tensión pasando por Re -a modo de subdominante- y por Lab -c. 151-, centro tonal que actúa hasta el final de esta cadencia y con el que inicia la siguiente parte. En el c. 154, aún en la zona cadencial, inicia una idea ya aparecida en el c. 33 y ss., pero más densa y con alguna repetición.

El c. 61 comienza con una idea similar a la aparecida en el c. 115, pero con leves modificaciones. Estamos en una zona complicada, con armonía inestable, en la que surgen ideas análogas a otras aparecidas anteriormente -como también en el c. 182, similar al c. 49-. Toma protagonismo una célula que aparece en el c. 170 y luego reaparecerá modificada en el c. 180 -dos semicorcheas, nota larga-.

Llegamos al c. 185 donde se presenta, de nuevo, otra visión del material del c. 67, intercalando los movimientos circulares con arpeggios, dándole un carácter de mayor tensión. Es el punto de máxima expresión que durará hasta el c. 211, jugando con los elementos que formaban la copla con puntos de mayor y menor densidad -c. 190 y ss- y con otros elementos anteriores como la escala descendente -c. 205-. Esta zona pasa por distintos centros tonales: Re -c. 185-, Do -c. 186-, Re -c. 189-, Do# -c. 190- y Fa# -c. 202-, principalmente.

A partir del c. 211 llegamos a algo nuevo pero, aunque todavía no se perciba el carácter cadencial, el compositor introduce la tonalidad en la que se desarrollará toda la sección final con la que concluirá la obra: Mib.

Puente rítmico (cc. 211-224). Los cc. 211-225 actúan como puente hacia la cadencia.



Se trata de un puente rítmico que utiliza repeticiones basándose en arpeggios desplegados que se intercalan con acordes; juega con acentos comprimiendo el ritmo para crear una tensión suspendida.

Sección Cadencial (cc. 225-247). La cadencia comienza de nuevo con la idea del c. 49, un gran pedal en Mib,



enlazando en el c. 231 dos ideas: la primera, acordes densos jugando con la acentuación y la compresión del ritmo y la segunda, arpeggios descendentes -c.239- que tras la repetición (cc. 243-247) nos llevan al final, enfatizando así la caída en la tónica, Mib.

- Preludio número tres

Este preludio se puede estructurar de la forma siguiente:

A, puente (cc. 1-27)

B (cc. 28-40)+últimos compases de acumulación de tensión (cc. 41-43)

Desarrollo I (cc. 43-77)+puente (cc. 78-81)

B' (cc. 82-96) en otra tonalidad.

Desarrollo II (cc. 96-158). Con compases de acumulación de tensión y distensión.

A'+Compases Cadenciales (cs. 158-175). No está completo, pero sí lo fundamental y la cadencia.

La parte A (cc. 1-27) presenta, en los cinco primeros compases, la escala Frigia de Sol# como armonía -esto no significa que la obra esté en Sol#; la obra termina en Reb, así que el Sol# del comienzo se trata de la enarmonía de Lab, es decir, la dominante de Reb; por tanto la armonía del comienzo actúa como si fuera la dominante-. Uno de los aspectos más importantes de este comienzo es la utilización de figuras largas ligadas a un grupeto extenso -este es un recurso que aparece de forma continua en toda la obra; los podemos denominar *melismas*-.



Hasta llegar al c. 27, la utilización de las notas largas unidas a los grupetos es incesante -este gesto de García Abril es un rasgo habitual de su lenguaje: recitativos, coplas, españolismo-. Pasa por las tonalidades de Sol#, La, Sib y Si natural. En los cc. 24-27 la escritura es distinta a todo lo anterior manteniéndose la misma armonía en los cuatro compases.



Es un puente dentro de la parte A que se va a dirigir, de nuevo, a la armonía de la escala Frigia en Sol# (c. 28 y ss).

La parte B (cc. 28-40) es un contraste de la primera parte -A-. La escritura, la dinámica, la agógica y la armonía son diferentes. Domina, todavía más que en A, el lirismo y la transparencia. Menos acumulación sonora, delicadeza, lentitud... Comienza con una frase en anacrusa de cuatro compases, 2+2 (cc. 28-32)



y se vuelve a repetir lo mismo en Fa# como si fuera una progresión. La fórmula protagonista en esta sección es el tresillo de semicorcheas unido a una corchea: dos tresillos de semicorchea, corchea + tres tresillos de semicorcheas, corchea. Poco a poco la medida asciende -c. 37- hasta llegar al c. 41. *Últimos compases de acumulación de tensión* (cc. 41-43). Aquí se empieza a ascender en una especie de escala que acumula gran tensión hasta que desemboca en el c. 44 con una dominante-tónica de Si natural (Fa#.-Si).

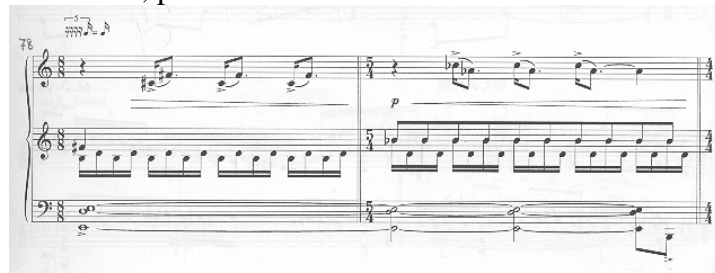
Desarrollo I (cc. 43-77). Esta sección va a caracterizarse por su amplitud sonora -ensanchamiento de sonido: *e canabile. ampiamente*-.



Tiempo rápido, utilizando el contraste de registro agudo y grave en forma de preguntas y respuestas entre las dos manos. La escritura se condensa y se utiliza el gesto V-I en varias ocasiones como punto clímax -Si natural c. 44; Mi natural c. 50; Mib c. 64; Do natural c. 71-. Las fórmulas más utilizadas son: nota larga y dos fusas, esto

entrelazado por tresillos de semicorcheas, grupos irregulares de semicorcheas -5 y 7-, grupos de fusas.

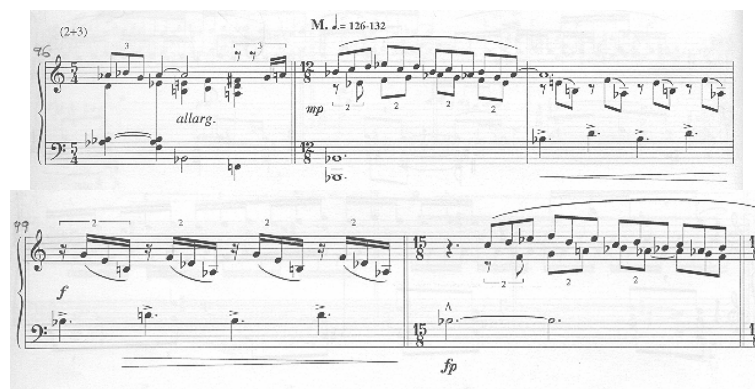
Puente (cc. 78-81). Su función es dirigirnos a la parte *B'* y es del mismo estilo al aparecido en los cc. 24-28, pero con otra armonía.



B' (cc. 82-96). Es similar a la sección *B* pero, en esta ocasión, cambia el tono que sigue siendo escala Frigia, pero en Do# y Si natural (cc. 82- 96).



Desarrollo II (cc. 96-158). En la anacrusa del c. 96 comienza un puente muy extenso hasta el c. 119, de escritura poco condensada,



con repetición de muchos gestos simples, pero que a la vez van pasando por varias tonalidades y ascendiendo en sonido -Sib, Reb, Mi natural, Mib-. Esto nos dirige a los cc. 120-123 donde se reproduce la misma escala de intensificación que surge en los cc. 40-43, pero con otra armonía desembocando en el mismo gesto de punto clímax V-I (antes cc. 43-44 y ss.; ahora cc. 123-124 y ss.) -de Do#, enarmonía de Reb-. Por esa razón se ha realizado un puente tan extenso elaborando un desarrollo muy similar al anterior, pero esta vez con mucha más fuerza, más sonido, más condensación de notas y mucho más contrapunto. La diferencia del desarrollo anterior es que éste, no pasa por tantos centros tonales, sino que se queda en Do#-Reb y Fa. Poco a poco, comienza a destensar toda la tensión hasta llegar al c. 158.

La parte A' (cc. 158-175), que está sin completar, comienza con una anacrusa. Lo más representativo de esta sección son los primeros diez compases, iguales que el comienzo del preludio.



A continuación, y para finalizar, se presentan los compases cadenciales (cc. 167-175) donde la música pierde volumen y se va apagando.



Desde el c. 167 hasta el 173 se cadencia a base de cuartas justas, Si-Fa#; Fa#.-Do#; Reb-Lab, reflejadas en el bajo. La fórmula protagonista de este final es: dos semicorcheas unidas a una negra -célula derivada de una germinal habitual: dos notas cortas, nota larga-.

VII.3.5. Concierto mudéjar, 1985

*Concierto mudéjar*²⁷², 1985, para guitarra y orquesta. Fue compuesto por encargo de la Dirección General de Música y Teatro con motivo de la celebración del *Año Internacional de la Música*.

Dedicado a Teruel, su ciudad natal, es un homenaje al arte mudéjar de esta ciudad²⁷³. Por el cariño y admiración que siente hacia su tierra, García Abril compone este concierto desde la intimidad, desde el interior.

²⁷² La primera audición pública fue el 19 de febrero de 1986 en Baracaldo (Vizcaya) dentro del ciclo *Zigor-Musika Baracaldo 86* por el concertista argentino, pero nacionalizado español, Ernesto Bitetti y la Orquesta Sinfónica de Bilbao dirigida por Enrique García Asensio. El estreno oficial tuvo lugar el 1 de enero de 1986 en la catedral de Teruel dentro de las *Rutas culturales de otoño de la Diputación General de Aragón, 1986*, con Ernesto Bitetti como solista y la Orquesta I Aquilani dirigidos por el compositor.

“Con este concierto pretendo crear un mundo estético de equivalencias entre la arquitectura mudéjar y la arquitectura sonora del concierto. Por eso nos encontramos, especialmente en el segundo movimiento, con una ornamentación muy rica, labrada en esta ocasión no sobre ladrillo o yeserías –como supieron hacer tan genialmente los artistas mudéjares–, sino sobre las seis cuerdas de la guitarra, instrumento, por cierto, cercano en su forma a la arquitectura mudéjar. Creo que este estilo, como expresión artística, es tal vez una de las manifestaciones más genuinas de nuestra cultura. Su forma de comunicación contiene una gran personalidad, conectando muy adecuadamente con los gustos y tradiciones españoles”, nos manifiesta el compositor.

En 1976, con el *Concierto aguediano*, se inicia la gran etapa guitarrística garciabriliana. *Homenaje a Sor*, guitarra y orquesta, 1978; *Evocaciones*, suite para guitarra, 1981 y *Concierto mudéjar*, guitarra y orquesta de cuerda, 1985, son las obras compositivas para guitarra hasta este momento. El compositor ya es consciente, con convencimiento, de las posibilidades de comunicación, de la fuerza expresiva y del lirismo íntimo que posee este instrumento.

En contraposición al *Concierto aguediano*, donde utiliza en la orquesta cuerda y viento, en el *Concierto mudéjar* sólo la orquesta de cuerda está presente. No necesita nada más. García Abril quiere reflejar la esencia, la intimidad, el interior... En el *Concierto aguediano*, 1976, aunque encontramos ya a un compositor con un lenguaje definido y asentado, es su primera obra importante para guitarra mientras que el *Concierto mudéjar*, 1985, casi diez años después, es ya su tercera relevante composición para este instrumento estando, además, su lenguaje plenamente desarrollado. Esto se refleja por un lado, en una mayor naturalidad en la escritura guitarrística y por otro, en el acoplamiento del instrumento solista con la orquesta. En la interpretación de este concierto todo resulta natural; no hay sorpresas ni grandes dificultades: la horizontalidad está representada por la guitarra mientras que en la orquesta la verticalidad es la protagonista. El contrapunto está asignado, casi en exclusividad, a las cadencias guitarrísticas –siempre de lucimiento musical y técnico para el intérprete– y a momentos puntuales de este instrumento solista. Verticalidad, melodía acompañada y abundancia en inspiradas creaciones melódicas –de profundo lirismo y comunicativa poesía– dan como resultado una percepción auditiva limpia, natural, transparente...

El primer movimiento tiene carácter de inicio, de exposición, donde la música se instala. Con un *moderato* inicial comienza la guitarra con una introducción de carácter lírico, íntimo y de gran inspiración, donde se presenta la lírica garciabriliana formada por células melódicas que dan como resultado melodías comunicativas y directas. A continuación, el *Allegro non troppo* donde guitarra y orquesta, con estructura tradicional, dan paso a la exposición de lo introducido con anterioridad. En la sección expositiva y reexpositiva escuchamos las células garciabrilianas que van y vienen a través de diferentes centros tonales encontrándonos, en el desarrollo, con giros, ritmos y cadencias frías que le imprimen la sensualidad de un españolismo inconfundible que, en algún momento, puede recordar al *Falla del Amor brujo*. El *Andante*, segundo movimiento de este concierto, es considerado por algunos intérpretes, junto al segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, como uno de los más inspirados de toda la literatura guitarrística. Lírica, poesía y comunicatividad son los protagonistas de este tiempo central donde, y por un lado, las características células garciabrilianas configuran los melodismos de emocionada inspiración y por otro, el españolismo continúa presente a través de la especial fórmula compositiva de García Abril que, sin la evidencia de elementos del folklore, nos lo hace sentir con la sutileza de una presencia imaginaria. Y el *Allegro*, tercer y último movimiento de este concierto,

²⁷³ Este arte mudéjar y su conservación es el hecho por el que la UNESCO declaró a la ciudad de Teruel *Ciudad Universal*.

escogiendo los ritmos y aires de un zapateado, concluye con brillantez, carácter e imaginación una de las obras garciarilianas más interpretadas.

CONCIERTO MUDEJAR, 1985, para guitarra y orquesta

Este **concierto** consta de tres movimientos:

I. Moderato. Allegro non troppo.

II. Andante

III. Allegro

I- Moderato. Allegro non troppo

Su estructura puede plantearse de la forma siguiente:

Sección de introducción (cc. 1-29)

Sección expositiva –A- (cc.29-99)

Sección central o de desarrollo –B- (cc. 100-173)

Sección reexpositiva-coda –A´-coda- (cc.174- final)

Sección de introducción (cc.1-29). Se presenta la primera frase de ocho compases – con la anacrusa añadida- (cc. 1-9) donde se exponen dos semifrases o motivos complementarios, articulados, a su vez, cada dos compases. La *célula protagonista* es *corchea, dos semicorcheas; nota larga, dos notas cortas* –célula habitual en la obra compositiva de García Abril-. La guitarra expone en solitario. El tempo es *Moderato*. Sobre una textura de melodía acompañada, la guitarra nos muestra la melodía principal en SolM (cc. 1-5) seguida de otra semifrase o motivo complementario de cuatro compases articulado cada dos a modo de progresión (cc. 5-9). La armonía descansa al final en la dominante del cuarto grado –c. 9-



Después aparece otra semifrase, o motivo de cuatro compases, articulado también cada dos. Este motivo tiene espíritu de pregunta y respuesta (cc. 10-13), forma de progresión, con la misma secuencia armónica (II7-V7-I), y sobre los tonos de Sib y Lab.



A continuación, se presenta una progresión modulante de seis compases articulados cada dos (cc. 14-19). La secuencia armónica es parecida a la anterior (II7- V#5- I). La tercera semifrase realiza una variante cromática en la línea descendente que efectúa esta progresión (Mib, Reb, Mi) y además posee carácter semicadencial, pues nos deja en la dominante de este último tono.

Del c. 20 al c. 23 aparece un fragmento del círculo de quintas cromático, que comienza con la célula anteriormente utilizada (*nota larga-dos notas cortas*, en este caso *corchea-dos semicorcheas*, que será utilizada a lo largo de todo este primer movimiento) para terminar variándola en *tresillos*. La armonía parte de Sibm7, finalizando en ReM en el compás 24.



Como final a esta introducción, y una vez en la dominante de Sol mediante escalas que crean tensión pasando en acordes de función subdominante, llegamos, en el c. 27, al motivo de la melodía principal cuya repetición nos deja en la dominante cadencial. De ahí parte la escala que nos conduce a la reexposición de la melodía principal con la interpretación ahora de la orquesta al completo (cc. 24-29).

Sección expositiva –A- (cc.29-99) Con el *tempo Allegro non troppo* comienza esta sección. Se reexponen los ocho primeros compases en los violines I con acompañamiento de los demás instrumentos en el motivo o cuatro primeros compases, y sólo con un soporte armónico después. La dominante de Do, que aparece en el compás 36, resuelve para convertirse a su vez en dominante de Fa. Esto lo consigue utilizando el motivo rítmico anteriormente descrito, que se repite durante cuatro compases -dos en

cada tono- hasta el c. 40, donde la guitarra reaparece para resolver la tensión acumulada con una escala ascendente.

A continuación, tres compases motivicos o de planteamiento en FaM (cc. 41-43), sobre cuya pedal armónica baila la melodía dibujada en las armonías de V-IV-IV-IVm-I. Los siguientes dos compases sirven de reposo a la guitarra que, sobre acordes, escucha cómo los violines la imitan motivicamente.

Sobre una nueva textura orquestal de acordes en *picado*, el juego de la guitarra nos conduce durante otros cuatro compases (cc. 46-49) alternando la 7ªM y m del acorde de cuarto grado hasta la dominante de Fa en el c. 50.

Desde el c. 50 al c. 61 se presenta una transición orquestal por donde va pasando la célula *corchea-dos semicorcheas* de los violines primeros a los segundos, a la vez que cambia también de acorde (V-IV-I). Asimismo, la textura se va haciendo cada vez más densa –c. 56- descomponiéndose la célula en figuras más rápidas (cc. 59-61). Todo este

clima de tensión se facilita con un *crescendo* y con el *staccato* de las corcheas acompañantes.

Una nueva variación de la melodía principal cantada por los violines I sobre la dominante de Do durante dos compases (cc. 62-63), da como respuesta la nueva aparición de la guitarra –c. 64, ss.- sobre DoM, Dom -en el compás 64 se recupera la variación rítmica del tresillo aparecida en el compás 20- y, por último, la dominante de Sol durante los siguientes cinco compases (cc. 64-68).

A imitación de los compases anteriores, en el c. 69 aparece una pequeña introducción orquestal, esta vez de cuatro compases, en la que de nuevo cantan los violines I, ahora sobre la armonía de MibM. Se establece así, con respecto a la sección anterior y al tono de Sol, un enlace V-VI del modo menor. En el compás 73 aparece de nuevo la guitarra cantando los cinco siguientes compases encontrando descanso en la cadencia orquestal sobre Mib del c. 79.

En el c. 80 surge un cambio de color que nos traslada a Fa#m, tono sobre el que la guitarra nos presenta dos motivos desarrollados en forma de semifrases de cinco compases cada uno. La primera semifrase acaba en semicadencia y la segunda descompone la célula principal de la que la primera hacía gala en valores de semicorcheas, otorgando así al discurso un nuevo carácter de renovado sentimiento. Los

dos últimos compases (cc. 88-89) efectúan una variación armónica que nos deja en LaM tras pasar por su dominante –c. 90–.

En el c. 90 surge, en los violines I, una nueva célula de cuatro semicorcheas con carácter anacrúsico, seguida de una repetición de la célula *corchea con puntillo-semicorchea*.

Durante dos compases, la orquesta alterna la subdominante y la tónica de LaM para dar paso a la guitarra –c.91- que acuña también esta nueva célula, ahora sobre los acordes de II grado del modo menor -en el que aparece en los graves la tónica, lo cual produce una disonancia de inequívoco carácter español-, dominante y tónica. La nueva célula vuelve, ahora durante tres compases, a los violines I –c. 93- donde se produce una variación armónica de lo dicho anteriormente por la guitarra al tonalizar en FaM. La música va poco a poco decayendo, y en la nueva aparición de la guitarra –c. 96- descansamos sobre Lab que en el c. 99 se convierte en dominante de Reb, llegando así a una gran semicadencia.

Sección central o de desarrollo –B- (cc. 100-173) El principal contraste con la anterior sección consiste en una disminución del *tempo*, que le infunde a la música un carácter más tranquilo. Armónicamente, una progresión modulante dibuja, según los tonos por los que van pasando las distintas repeticiones del modelo, un acorde de séptima disminuida -Mib, Do, La, Fa#, Mib, etc.-

Se presentan los violines I y las violas jugando con la célula anacrúsica del c. 89 durante cinco compases en RebM (cc. 100-104), cambiando en cada parte de acorde - alternando I y Vm-. La última dominante sirve de subdominante menor para el siguiente tono en el que se detendrá la música.

Con la misma alternancia de acordes de los compases anteriores, pero esta vez en Mib, comienza, en el c. 105, una introducción orquestal de cuatro compases, mucho más rítmica que las anteriores, para introducir y acompañar un nuevo tema cantado por la guitarra –c. 108-.

Este tema es anacrúsico -utilizando una *célula de tresillo de fusas*- y se articula en dos semifrases de cuatro compases a modo de progresión, estando la segunda a distancia de quinta descendente de la primera. En el último compás de la segunda semifrase encontramos una variación en valores cortos de la primera –c. 116- que nos deja en una nueva semifrase (cc. 117-121) una tercera por debajo de la anterior, pero esta vez sin acompañamiento orquestal.

Desde el c. 121 al c. 124 se repite la introducción orquestal iniciada en el c. 105 pero, ahora, sobre los acordes de DoM. La textura no es igual sino que ahora se enriquece con contrapuntos como los protagonizados por los violines I, violines II y violas. El tema, que se introduce a partir del c. 125, no es el mismo que aparecía en el c. 108 sino que se trata de uno nuevo con valores largos -que no pasan de la corchea- en el que hay un juego contrapuntístico entre las dos voces cantadas por la guitarra. Carece de acompañamiento orquestal salvo en el primer y último compás, donde se produce una cadencia Frigia de carácter español que nos deja en LaM en el c. 132 (Do- Sib- La).

En el c. 131 comienza una introducción orquestal, con nuevos y ricos contrapuntos anacrúsicos entre violines y violas, que sirve ahora para conducirnos a un tema, en LaM, cantado en valores largos por los violines primeros y contestado, dos compases después, por los violines II; este tema comienza en el c. 136.

The image shows a musical score for measures 133 to 136. The staves are labeled: Guit., Vl. I, Vl. II, Via., Vc., and Cb. Measure 133 starts with a guitar staff and continues with the other instruments. Measure 134 and 135 continue the complex texture. Measure 136 begins a new section with dynamics like 'p e cant.', 'mf e cant.', 'p', 'arco', and 'fp'.

La anacrusa en semicorcheas, que nos lleva a la segunda semifrase de este tema –c. 139-, se utilizará, en el c. 142, para introducir el tema correspondiente de la guitarra que empleará en abundancia estas semicorcheas cuando se quede sin acompañamiento a partir de la segunda mitad del c. 147; se presenta con numerosos arabescos y escalas hasta el c. 152.

En el c. 152 comienza un nuevo capítulo de esta progresión modulante que nos deja ahora en los acordes de Fa#. Nueva introducción, por tanto, de cuatro compases seguida, como lo hiciera el capítulo de La, de un tema de seis compases cantado por los violines I. Este tema es contestado y variado por la guitarra a partir del c. 161, con un contrapunto muy similar al aparecido en el tema de la guitarra en Do. Una nueva cadencia Frigia en el descansa en Mib –c. 167-.

A partir del c. 168, la guitarra desaparece; son compases de transición -a imagen del modelo del c. 105- que comienzan en Mib y, mediante cadencia Frigia, pasan a Do, tono en el que llegará la reexposición tras un cambio de textura iniciado en el c. 172 a base de acordes acentuados que realizan dibujos cromáticos alrededor del acorde de Do. La tensión de este pasaje es conducida mediante un *crescendo* que desemboca en la reexposición de la melodía principal con *tutti* orquestal.

(170)

Sección reexpositiva-coda –A'-coda- (cc.174- 217) Desde el c. 174 al c. 182 se produce la repetición de los compases 29 al 37 pero ahora en Do. La última nota que dan cellos y contrabajos en el c. 182 se puede interpretar, bien como la séptima del acorde de dominante del cuarto grado, bien como fundamental de Sib que nos conduce, nuevamente mediante cadencia Frigia, a una tercera menor por debajo del tono en el que estábamos. Así, se repiten los compases 62-69 con la diferencia de que aquí los dos primeros compases los canta la guitarra, que ahora no tiene acompañamiento, y no los violines. La secuencia armónica sin embargo, es la misma.

Del c. 190 al 204 es la reexposición en Fa de los compases 69-79. En el c. 200, la música se detiene en Fa algunos compases más de lo que la exposición lo hacía en Mib. A modo de cierre de esta parte, los violines retoman los últimos coletazos de la melodía que venía haciendo hasta ahora la guitarra, que ahora ejecuta un material secundario durante dos compases. El c. 203 vuelve a cantarlo la guitarra, dejándonos al borde del *crescendo* final de este movimiento.

Coda (cc. 204-217) A partir del c. 204 comprobamos como el material de los cc. 58-61 se intensifica ahora en materia de tensión, pues en este momento se indica también un *accelerando* en la partitura. Tras una reexposición de estos compases en la dominante de Fa, atravesamos una modulación por cromatismo en el c. 208 que nos deja con la misma descomposición motívica de semicorcheas en los violines, pero ahora en LaM. El acorde napolitano con séptima aparece un compás más tarde, y sobre él la guitarra ejecuta escalas ascendentes. Estos dos acordes -I y IIb- se alternan otorgando tensión a la música, tensión que acaba por resolverse en el acorde de LaM durante los seis compases siguientes (cc. 212-217). La guitarra apura aquí la célula principal y su variación final en semicorcheas, antes de concluir tras unas notas de color acentuadas.

II- Moderato

Lo podemos estructurar de la forma siguiente:

Sección expositiva –A- (cs. 1-29)

Sección central o de desarroll –B- (cs. 30-84)

Sección reexpositiva –A´- (cs. 85-139)

Coda (cs. 139-145)

Sección expositiva (cc. 1-29) Con una textura orquestal puramente acompañante –la orquesta refleja la verticalidad mientras la guitarra la horizontalidad-, la guitarra comienza su lamento en Sim con valores largos, hasta que en el tercer compás aparece un motivo de *cuatro fusas-corchea* que, en la segunda semifrase –c. 5- y en sentido

ascendente, se transformará en *seis fusas-corchea* –hasta aquí una frase de nueve compases–.

Andante

Guitarra Solo

Violín I

Violín II

Violas

Violoncellos

Contrabajos

5

Guit.

VL. I

VL. II

Vla.

Vc.

Cb.

Partiendo de Lam, y mediante un fragmento del círculo de quintas, la orquesta responde a la guitarra con esta *célula* cada vez más estirada –*septillos*, *cinquillos*– sobre los violines –semifrase de cuatro compases–, hasta llegar a la entrada de la guitarra en Fam en el c. 14.

10

Guit.

VL. I

VL. II

Vla.

Vc.

Cb.

En el c. 14 la guitarra comienza la melodía con el motivo de *cuatro fusas-corchea*, en sentido ascendente, a la vez que lo aumenta hasta un total de ocho fusas. Jugando así con este motivo, continúa el círculo de quintas hasta llegar a un reposo sobre MibM –c. 16–. Sobre armonías de este tono –destaca por novedosa la del c. 25, II disminuido con séptima–, guitarra y violines I realizan progresiones con el motivo y sus nuevas y originales versiones (*seisillos*, *alternancia a fusas-semicorcheas*) hasta que en el c. 27, la aparición del acorde de Reb seguido del de Do como dominante de Fa –cadencia Frigia–, da lugar a una nueva semicadencia en la que, como ocurriera en el c. 9, el motivo lo cantan las violas –c. 28–.

Sección central o de desarrollo (cc. 29-84) Con una textura orquestal acompañante - negras en cada parte, verticalidad- que durará toda esta sección, los violines I comienzan la melodía –horizontalidad-, en Fam, con nuevo material rítmico -cuatro semicorcheas- y ésta termina, en el c. 36 –frase de ocho compases-, sobre una tonalización del tercer grado –Lab- con cadencia plagal. (II-I).

En el c. 37 la guitarra hace ahora uso del nuevo material motivico durante seis compases, articulados cada dos a modo de pregunta y respuesta en Labm. El descenso cromático que vienen efectuando los graves desde el c. 29 da lugar, en el c. 42, a una modulación enarmónica que tiene como consecuencia otra cadencia Plagal –c. 43- sobre SiM (IV- I), una tercera menor por encima del tono anterior. A continuación, y en este tono, se produce una pregunta-respuesta entre los violines y la guitarra, alargándose la respuesta hasta el c. 48.

A partir del c. 49, la música va adquiriendo tensión mediante el acompañamiento de la guitarra -con rasgueados- y al motivo de cuatro semicorcheas -utilizado por los violines I en sentido ascendente-. Se llega a un clímax, en el c. 52, que resuelve toda la tensión gracias a la cadencia perfecta sobre SiM y a la caída en picado de los violines – c. 53-.

En el c. 54, y sobre un pedal de tónica, la guitarra dibuja, con el motivo de semicorcheas, un descenso cromático hasta el c. 58, donde la orquesta reposa en redondas sobre un acorde que se entenderá como VI de Mim. Una vez que la guitarra se queda sola –c. 59- dibuja las subdominantes de Mim con las fundamentales de cada giro (Do-La-Fa#) para terminar, en el c. 62, en la semicadencia que convierte a SiM en dominante del nuevo tono, Mim.

En el c. 63 se inicia un solo de guitarra –cadencia-. Comienza por una frase de diez compases (cc. 63-72) articulada en dos semifrases de cinco. La primera es una reexposición en Mim de la frase que cantaban los violines en el c. 29 y, aunque la armonía efectúa la misma línea cromática descendente en el bajo para acabar en el tercer grado -SolM, c. 68-, el último compás de esta primera semifrase es reexpositor no del c. 33 sino del c. 42. La segunda semifrase continúa reexponiendo el giro de los violines de los cc. 43-44, pero el material de los cc. 70-72, cadencial sobre SolM, es completamente nuevo.



La siguiente frase de esta sección del solo guitarrístico se presenta en el c. 73 y se extiende a lo largo de 12 compases (cc. 73-84). Como ocurriera entre los compases 36 y 37, cambiamos de modo –Solm- para reexponer el lamento de la guitarra de los cc. 37-43; el modo de cadenciar sobre el correspondiente tono a distancia de tercera menor ascendente –SibM, c. 79- no es ahora Plagal, como en el c. 43, sino perfecto (II-V-I). Los últimos compases, hasta la cadencia del c. 84, explotan el motivo de cuatro semicorcheas, por última vez en esta sección, en progresiones, primero descendentes (cc. 79-81) y luego ascendentes (cc. 82-84).



La secuencia modulante se explica mediante acordes pivotes: Solm –c. 81- es VI de Sib y IV de Rem; LaM –c 83- es V de Rem ó de ReM; y SolM –c. 83- es IV de ReM (enlace V-IV en ReM) si bien ese acorde de SolM también es VI de Sim, que va a su dominante en la cadencia del c. 84.

Sección reexpositiva –A’- (cc. 85-139) Del compás 85 al 93, se reexponen los primeros nueve compases del inicio de este II movimiento. –Esta reexposición es a cargo de la guitarra sola, sin orquesta–.

Desde el compás 94 al 101, sobre una pedal de Si y haciendo uso de la pequeña célula anacrúsica de dos fusas aparecida en los compases 1-9, la música se vuelve modal debido a la ausencia del Do#. Esto facilita la aparición del acorde de Lam –c. 97- como IV de Mim, de forma que la semicadencia sobre su dominante –SiM c. 98- no se hace esperar. Tras un guiño cadencial sobre SolM –c. 98-, la insistencia sobre el Si del arabesco en la guitarra, nos dirige a la siguiente sección orquestal en Mim.

A continuación surge un pasaje de cierta indefinición tonal (cc. 101-119), ya que hay una progresión por terceras -alternando tercera mayor y menor- en sentido descendente; la música va ganando tensión poco a poco y los violines y violas recuperan el motivo de semicorcheas de la sección central. En los últimos compases (cc. 117-118), las negras se descomponen en corcheas llegando al clímax del movimiento con todos los violines y violas doblados -*divisis*-, tocando el último escalón de la progresión a unísono.

115

Guit.

VL I

VL II

Vla.

Vc.

Cb.

118

Guit.

VL I

VL II

Vla.

Vc.

Cb.

poco rit.

f

pp

Los siguientes cinco compases (cc. 120-124) se encargan de aliviar toda la tensión acumulada hasta ahora. El último acorde de la progresión anterior se enarmoniza dando como resultado SiM con 7ª M, tono sobre el que la guitarra retoma también el motivo de semicorcheas mientras que la orquesta recobra la calma acompañando con valores más largos. Después de la aparición del V del V -c. 123-, la música se detiene en una semicadencia sobre Si en el compás 123-124.

120

Guit.

VL I

VL II

Vla.

Vc.

Cb.

122

Guit.

VL I

VL II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

f

Del compás 124 al 131 aparece un nuevo pasaje de solo de guitarra. Es una nueva repetición de la melodía inicial –c. 1- con alguna variación armónica. La variante rítmica se produce al comienzo de lo que sería la segunda semifrase, en el c. 130, a continuación de la cual la guitarra cadencia para dejar paso al *crescendo* final.

The image shows two measures of a musical score. Measure 125 is a guitar solo in treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 130 shows the guitar solo continuing, followed by a full orchestral entry. The strings (Vl. I, Vl. II, Vla., Vc., Cb.) play a sustained chord marked 'p' (piano). The woodwinds (Vcl. I, Vcl. II) also play a sustained chord marked 'p'.

Los compases anteriores a la *Coda* (cc. 131-139) vuelven a repetir la anterior progresión orquestal por terceras descendentes a partir de DoM, ahora con un añadido de modulación cromática –c. 134-, con la ayuda de la insistencia sobre el motivo de semicorcheas y uno nuevo de dos fusas-negra con puntillo. A pesar de pasar por este tono en mitad de la progresión –c.135-, cadenciamos finalmente en Fam –c. 139- tras detenernos en el compás anterior en su subdominante.

Coda (cc 139-145) Para concluir este movimiento, aparece la guitarra alternando los dos motivos más utilizados -de las dos primeras secciones, respectivamente-. La cadencia final, en Fam, es Plagal (IV-I), como muchas de las que han aparecido a lo largo del movimiento, surgiendo en los graves la relación tan importante de terceras que ha dominado muchos pasajes y progresiones del mismo (Sib-IV, Reb-VI, Fa-I). La orquesta, verticalmente, acompaña en valores largos, muy prolongados, indicando el reposo de la conclusión final.

The image shows two measures of a musical score. Measure 140 is a guitar solo in treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 143 shows the guitar solo continuing, followed by a full orchestral entry. The strings (Vl. I, Vl. II, Vla., Vc., Cb.) play a sustained chord marked 'p' (piano). The woodwinds (Vcl. I, Vcl. II) also play a sustained chord marked 'p'.

III-Allegro

Su estructura se puede plantear de la forma siguiente:
Podemos establecer, para la organización de este movimiento, la forma *Rondo* pero analizada libremente, como corresponde a la música de García Abril.

A (cc. 1-33)

B (cc.34-59)

A' (cc. 60-156)

B' (cc. 156-176)

A' (cc. 176-184)

C (cc. 184-210)

A' (cc. 211-223)

C' (cc. 223-257)

Cadencia o Interludio solista (cc. 258-271)

C' (cc. 272-305)

Coda (cc.305-final)

A (cc. 1-33) Introducción orquestal con dos frases sobre *Rem* cantadas por los violines I. La primera (cc. 1-8) se articula en dos semifrases de cuatro compases cada una,

The image shows a musical score for the beginning of the III-Allegro movement. The score is for a guitar and a string quartet (Violín I, Violín II, Violas, Violoncello, Contrabajo). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score shows the first 16 measures, with measures 1-8 and 9-16. The guitar part enters in measure 24. The string parts have various dynamics like 'f' and 'pizz.'.

mientras la segunda (cc. 9-16) efectúa progresiones de dos compases a distancia de tercera descendente.

Se indican repetitivos cambios de compás, alternando 6/8 y 3/4 e introduciendo así un cambio de acentuación en la rítmica de la orquestación que nos recuerda al *ritmo de guajira*. A partir del compás 18 nos quedamos sobre un *Re* desnudo y mantenido repetidamente.

A partir del c. 24 aparece la guitarra con el mismo diseño rítmico de seis corcheas por compás, cantando una semifrase de cuatro compases que encuentra continuación en los violines los seis compases siguientes. Si la semifrase de la guitarra era ascendente, la de los violines I desciende, dentro de *Rem*, hasta llegar a la dominante del c. 34 en violas, cellos y contrabajos.

B (cc.34-59) Sobre las notas del acorde de LaM, la guitarra realiza, durante cuatro compases, un nuevo diseño con apoyaturas y notas añadidas que encuentra continuación, los cuatro compases siguientes, en la orquesta y sobre ReM.

Los cuatro últimos compases vuelven a estar protagonizados por la guitarra y el acorde de La, sin perder nunca la alternancia de acentos provocada por los cambios de compás.

Desde el c. 46 al 59 la guitarra se queda sola realizando el motivo con notas añadidas sobre *La*, y a cada dos compases se produce una descompresión rítmica que nos conduce hasta el compás 52, donde el *La* aparece ya desnudo en el timbre de la guitarra.

Únicamente entre los compases 56 y 59 encontramos otra vez a la orquesta para dar color y función dominante al *La*.

A' (cc. 60-156) Tras dos compases en los que nos asentamos de nuevo en Re. y en un tiempo menos movido a lo cual contribuyen los valores largos, los violines I comienzan a cantar una variante de la primera semifrase de este movimiento, la cual es contestada y continuada por la guitarra que la termina tonalizando en FaM.

A partir del compás 70, y sobre la dominante de Re, la guitarra toma esta primera semifrase original y repite su primera mitad cada dos compases, para luego ir descomponiéndola en partes cada vez más pequeñas que va variando. Así hasta que vuelve el *La desnudo* y repetitivamente *rítmico* del c. 78 en los violines II.

Del compás 80 al 85, y efectuando un movimiento ascendente similar al acontecido en el c. 24, los violines I, en compañía del resto de las cuerdas, realizan aquí una pequeña transición armónica desde los reductos de Re hasta los de Solm, que es su subdominante.

En el c. 86, comienza la reexposición en Solm de A, si bien hay algunas diferencias de longitud de frases y de utilización de éstas por la guitarra –c. 103-. Se crea así una continuación alternativa a la propuesta del c. 28. Por progresión cromática -pasamos del V de Sol, Re, a Mib- se repiten los cuatro últimos compases en la guitarra, y de nuevo mediante cromatismo –c. 115-, en ReM con los violines.

84 85

Guit.

V. I. I.

V. I. II.

V. I. a.

V. c.

C. b.

ff

Tomando como modelo los primeros compases del movimiento, a partir del c. 118 aparecen dos frases de ocho compases cada una articuladas en dos semifrases de cuatro compases. La primera, que parte de Rem, tonaliza al final en SibM,

118 120

Guit.

V. I. I.

V. I. II.

V. I. a.

V. c.

C. b.

Poco meno mosso

ff

123

Guit.

V. I. I.

V. I. II.

V. I. a.

V. c.

C. b.

tono que persiste en la segunda a pesar de otra tonicalización pasajera en MibM. Estos toques de color enriquecen cada una de las apariciones de la melodía original. Mediante acorde pivote (I-III), volvemos a Rem.

En el c. 134 se produce una reexposición orquestal del material aparecido en el c. 24, en su mismo tono Rem, que ha continuado con la variante aparecida en la reexposición del c. 103. La guitarra aparece únicamente en la reexposición del material del c. 111. Una vez que volvemos a la dominante de Re –c. 145, tercera parte- cadenciamos inmediatamente en el modo menor. En el c. 146 la guitarra deja paso a una transición orquestal que juega con la célula original de seis corcheas sobre ReM tono que se convierte, en el c. 153, en V de Sol que cambia a Fa, llegando a MiM en el c. 156 -cadencia Frigia- pasando antes por su dominante.

B' (cc. 156-176) Con un diseño similar al del material del c. 34 nos encontramos, en el c. 160, con dos frases de ocho compases sobre MiM en las que se aprecia el ritmo de guajira, especialmente debido a los cambios de acentuación tan marcados en la guitarra.

A' (cc. 176-184) En el c. 176 modulamos por enarmonía a LabM,

y en este tono la orquesta nos conduce con sus rápidas figuraciones hasta el c. 184 donde, mediante cromatismo, cadenciamos sobre DoM.

C (cc. 184-210) Tras una introducción orquestal de cuatro compases, la guitarra nos presenta una melodía totalmente nueva de ocho compases y de naturaleza contrapuntístico-imitativa entre dos voces.

Si su extensión fuese mayor se podría considerar como una especie de *canon*, del que al final de cada frase sólo sobrevive la voz inicial, la inferior. Tras otros dos compases de reposo sobre DoM (cc. 197-198), vuelve a aparecer este juego que nos conduce, a modo de progresión, una tercera por encima, a MiM. Tras lo que creemos va a ser la introducción del mismo tema pero en el nuevo tono, la música repentinamente se detiene y, con las primeras notas de esa melodía pero en lento, llegamos a una nueva repetición de A.

A'' (cc. 211-223) Sobre el anunciado tono de MiM, y acompañada por valores largos en la orquesta –c 211-, la guitarra canta plácidamente el tema original de A en versión lenta.

Esta versión se articula en tres semifrases, de las que la segunda sólo se apoya en la orquesta cada dos compases, mientras que la última deja sola a la guitarra, que busca la nueva caída en SolM en el c. 223.

C' (cc. 223-257) Después de ocho compases, y no cuatro de introducción rítmica coloreada con notas añadidas sobre SolM y SibM, se reexpone –c. 231-, en este último tono, la melodía a dos voces del c. 188, interpretada por la guitarra esta vez solo en una ocasión.

La otra está reservada para un cambio de timbre –c. 240-, protagonizando este contrapunto los cellos y los contrabajos por un lado, y las violas por otro.

La repetición del principio de este tema, un tono por encima, nos lleva a colocarnos insistentemente sobre la dominante de Do. A partir del c. 253 hay una descompresión rítmica, y una nueva modulación un tono por encima, que intensifica y tensa la música debido también, en parte, a la insistente repetición de la cabeza del tema por parte de los violines I.

Cadencia o Interludio solista (cc. 258-271) Transición sobre *La* interpretada por la guitarra solista, que adquiere la tensión acumulada hasta ahora y la mantiene utilizando dos motivos diferentes: uno de subida en arpeggio y de bajada en escala con grupos de tres corcheas, y otro con dosillos también de corcheas, procurando la consabida alternancia de acentos tan característica de la música española y, concretamente, de la música garcíaabriliana.

C'' (cc. 272-305) A partir del c. 272, nueva repetición del tema del c. 188 en ReM con violines I y II, como responsables del contrapunto.

The musical score for measures 272-305 shows a dense contrapuntal texture. The Guitar part is initially silent, then enters with a rhythmic pattern. Violins I and II play a melodic line with various ornaments. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Contrabasso part is also active, contributing to the overall texture. Dynamics include 'f' (forte) and 'non div.' (non diviso).

En la repetición del tema aparece la guitarra,

The musical score for measures 283-303 shows a continuation of the contrapuntal texture. The Guitar part is now more prominent, playing a melodic line. Violins I and II continue their melodic role. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support. The Contrabasso part is also active. Dynamics include 'ff' (fortissimo).

y es aquí donde se produce una progresión modulante hacia un tono por encima, MiM, como así se atestigua tras la monumental cadencia perfecta sobre este tono que comienza en el c. 288.

Coda (cc.305-335) En el c. 305, aparece un tema de carácter conclusivo a la vez que bailable en MiM cantado por los violines I, en el que la guitarra se limita a poner las notas de la armonía.

The image shows two systems of a musical score. The first system is for measure 305, which is circled. It includes a guitar part and string parts (Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass). The guitar part has a circled '305' above it. The string parts have a 'p' (piano) dynamic marking. The second system is for measure 308, which is also circled. It continues the same instrumentation and dynamics. The guitar part features arpeggios and repeated notes. The string parts have a repetitive rhythmic pattern. The double bass part is mostly rests.

Este dibujo es repetido –c. 313- durante cuatro compases e imitado por todas las voces de la orquesta durante otros cuatro, aunque en *fortíssimo*. La guitarra vuelve a su íntimo timbre para realizar un último ascenso, mientras que los violines realizan un repetitivo dibujo que recuerda a los aparecidos en este movimiento y que hace aumentar la tensión. Esta tensión queda en manos de la guitarra, que se dedica a mostrar su amplio registro con arpeggios y el diseño de nota repetida en diferentes tesituras aparecido, por primera vez, en el c. 56, antes de dar las últimas notas de color precedentes a la tónica final.

VII.3.6. Canciones y danzas para Dulcinea, 1985

Canciones y danzas para Dulcinea, 1985, suite para orquesta. Fue estrenada el 12 de agosto de 1993²⁷⁴. Está configurada por las siguientes seis danzas: I- *Danza del camino*; II- *Canción de la noche blanca*; III- *Canción de la búsqueda*; IV- *Danza del amor soñado*; V- *Canción del encuentro*; VI- *Danza de la plenitud*.

La realización de esta suite para orquesta nace de un proyecto previo, surgido ya hace algunos años, cuando la televisión londinense, *Thames Television*, se pone en contacto con Antón García Abril para proponerle una colaboración: poner música a una producción televisiva sobre la figura de *Don Quijote*. Consistía en una serie compuesta de varios capítulos cuyo título era *Monsignor Quixote*, basada en la novela del escritor británico Graham Greene. Después del éxito de este primer proyecto, la Thames Television le ofrece al compositor la segunda propuesta: la composición de una obra, de cualquier tema relacionado con *el Quijote*, para ser incluida en un disco que iba a

²⁷⁴ Dicho estreno estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias dirigida por Jesse Levine en la Iglesia Parroquial de María Magdalena de Ribadesella -Asturias- dentro del ciclo “Asturias Cultural”.

producir, en breve, dicha televisión. Y así nacían las *Canciones y danzas para Dulcinea*, obra concebida por el compositor como un “apunte de ballet”. La suite original tenía mayor extensión que la actual, es decir, estaba formada por más piezas; finalmente, el autor realizó una selección quedando configurada como la obra que podemos disfrutar actualmente.

Después de esa ya larga tradición de compositores escribiendo sobre *el Quijote* - Richard Strauss, Ludwig Minkus, Oscar Esplá, etc.-, García Abril quería hacer algo diferente y pensó en la figura de Dulcinea: son cantos al amor, al amor sublime; lo que al autor le sugiere Dulcinea como ese ideal de amor.

La suite está dividida en seis partes: tres canciones y tres danzas buscando, a través de estas pequeñas formas y de sus propias peculiaridades, el contraste necesario para lograr una estructura equilibrada. Son piezas sencillas, sin grandes pretensiones, con un lenguaje directo y sobrio. Piezas líricas y muy expresivas en su conjunto en donde las danzas, sin perder expresividad ni lirismo, lideran el carácter rítmico y bailable recreados en aspectos fundamentales del folklore y del historicismo español: ritmos ternarios o de subdivisión ternaria, cambios de modalismos mayor-menor, tresillos y notas repetidas, segundas aumentadas y suspensiones en la dominante, escalas ascendentes y descendentes, desplazamientos métricos y de la acentuación, escalas andaluzas... Las canciones son más libres y contemplativas con melodías de mayor amplitud recreándose en notas tenidas, valores largos, ritmos ostinatos y sincopados. Elementos del folklore y del historicismo español tratados de una forma sutil y estilizada con el objetivo de crear un lenguaje universal desde el españolismo hasta la poética garciabriliana. Elementos temáticos que parten de una célula germinal –dos notas, cortas nota larga- como es habitual en la música de García Abril. Micro-células que se envuelven y nos envuelven en un diálogo continuo donde los instrumentos se humanizan en un especial tratamiento sonoro y colorístico. Música lírica e intimista, pero optimista y efectista. Música elegante y sincera caminando en la búsqueda del amor único, del amor ideal.

La plantilla orquestal de esta composición es de reducidas dimensiones -1 flauta, 1 oboe, 1 clarinete, 1 fagot, 2 trompas y cuerda-, en donde ni los metales –a excepción de las trompas- ni la percusión están presentes, consiguiéndose así la intimidad y sobriedad pretendidas. Para ampliar las posibilidades colorísticas de la obra, el autor especifica cambios de instrumentos en la partitura -la flauta por el flautín, el oboe por el corno inglés y el clarinete por el clarinete bajo-. Las diferentes melodías se van variando y pasando de unos instrumentos a otros en donde, en la mayoría de las piezas, el acompañamiento lo dirigen las cuerdas y trompas, y las líneas melódicas las maderas. Esta norma se rompe en la danza VI y última pieza, *Danza de la plenitud*, donde las trompas ejecutan varios solos ejerciendo, de esta forma, un papel protagonista.

García Abril comenta de esta obra:

“La *Danza del camino* nos introduce en el misterio del sentimiento. Nos sitúa en la senda espiritual de un recorrido que nos acercará al amor. La *Canción de la noche blanca* nos envuelve en el encantamiento de una visión nocturna, que ofrecen las tierras de La Mancha, en esas noches en donde parece que el cielo y la tierra se tocan y confunden en una fusión expresiva del azul límpido del cielo con el blanco de las casas y molinos, creando unas visiones fascinantes. La *Canción de la búsqueda* aparece como un impulso interior de encuentro con Dulcinea: “*Dios sabe si Dulcinea existe o no en el mundo y si es fantástica o no; pero estas no son cosas que deben apurarse hasta el fondo...*”, dice Don Quijote en la segunda parte de la novela-. La *Danza del amor soñado* refleja, a través de un impulso coreográfico, la imagen bella, mezcla de abstracción y realidad imaginada. La validez poética de Dulcinea reside en el hecho de que, el propio Cervantes, deje su figura en una misteriosa penumbra respecto a su auténtica realidad. La *Canción del encuentro* quiere ser el lenguaje musical poético y la sublimación de ese trascendente momento. En Dulcinea Cervantes incluyó la más bella entelequia de mujer ideal. Con la *Danza de la Plenitud* concluye la Suite, expresión y reflejo de la grandeza espiritual que inunda la posesión del amor. Unamuno supo ver,

profundamente, que todo heroísmo en Don Quijote nace del amor a una mujer. Se lanzó al mundo, a la conquista de glorias y lauros, para ir después a depositarlos a los pies de su amada”²⁷⁵.

***CANCIONES Y DANZAS PARA DULCINEA*, 1985, suite para orquesta**

I- DANZA DEL CAMINO

Esta pieza, estructuralmente, tiene forma tripartita *A-B-A'*.

La *Exposición* o *sección A* (cc. 1-78) comienza en *Mim* y en 3/8 con un ritmo rápido de vals marcado por las corcheas de los cellos. Se presenta con una introducción de ocho compases, cuya armonía no se mueve de I – IV. La base de esta introducción son las semicorcheas a modo de trío o pequeñas escalas ascendentes y descendentes que llevan los violines y, en ocasiones, son reforzadas por los clarinetes.

En la anacrusa del c. 8 la flauta presenta el tema principal de esta sección, muy alegre y cantáble. Es una frase de ocho compases caracterizada por la célula anacrúsica de dos semicorcheas que descansan en nota larga o corcheas –célula garciabriliana habitual–, con pequeñas incursiones del grupo de semicorcheas típico de la introducción. La segunda frase del tema -c. 16- se trata de una repetición modificada que nos lleva a la respuesta, por parte de los violines, en el c. 24. Este tema de las flautas tiene un acompañamiento constante por parte de los cellos –corcheas– y de las violas –negras en la segunda parte–; los violines, y en su defecto el clarinete, realizan pequeñas apariciones con los ya conocidos grupos de semicorcheas. Seguimos en *Mim* con unas funciones básicas de V-I.

²⁷⁵ Notas al programa del estreno realizadas por el compositor.



La primera inflexión tonal surge en el c. 24, donde responden los violines con el tema. Aparece SolM (relativo), pero sólo permanece una frase, ya que en el c. 33, donde comienza la segunda frase de la respuesta, volvemos a Mim. Esta frase la retoma el clarinete para concluirla. Esta parte es algo más densa. Desaparece el ritmo danzante de las corcheas, ya que, por la figuración del acompañamiento, el ritmo se establece a negras. Los acordes rasgados de las cuerdas y las notas dobles de las trompas le dan esa densidad que desaparece de nuevo en la segunda frase -c. 33- a favor de las corcheas y el ritmo ternario. En el c. 40 –anacrusa-, los violines retoman el tema con dirección a una breve cadencia. Se trata de nuevo de dos frases de ocho compases siendo, los últimos de la segunda, repetitivos y conclusivos terminando en cadencia perfecta -c. 57- En estas dos frases hay más sensación de amplitud, los vientos poco a poco se incorporan al completo, bien con corcheas, semicorcheas o notas tenidas, mientras que las cuerdas se basan en notas tenidas o trémolos.

En el c. 57 aparece el tema en los violines y, en las dos frases siguientes, lo expone la flauta. A esto podemos llamarle ya el proceso cadencial siendo, la tercera frase, una

especie de *coda* que termina en el ritmo estático de las cuerdas: corcheas en notas repetidas, cellos y contrabajos en pizzicato -adelantando el 6/8 de la parte central e introducir un nuevo tema-. Tonalmente continúa sin alejarse de IV – V – I, concluyendo en cadencia perfecta, todavía en MiM.

Desarrollo o sección central B (cs. 78-124) En el c. 79 –anacrusa c. 78- comienza la parte central, *B*, con un tema característico basado en el comienzo de negra-corchea y seguido por corcheas que realizan floreos. Esta parte, que a su vez tiene dos pequeñas secciones, comienza en MiM y se dirige (en la segunda sección) a SiM, su dominante, que a su vez actuará como V de MiM para caer en la reexposición. La primera frase de esta parte es central, *B o Desarrollo*, aparece en los violines. El acompañamiento se basa en corcheas repetidas y otras a ritmo de negra con puntillo o blanca con puntillo, exceptuando la célula: silencio de corchea-corchea-semicorchea-silencio de semicorchea, que aparece en el corno inglés y luego aparecerá en otros instrumentos. Esta frase tiene también estructura tonal básica, I – IV – V – I, repitiéndose dos veces.

A continuación, hay una frase (cc. 87- 95) que actúa como unión, todavía en MiM (V -I), utilizando varios elementos anteriores: las apariciones de grupos de corcheas, las corcheas repetidas, los bajos a ritmo de negra con puntillo etc...

En el c. 96 –anacrusa c. 95- llegamos a la segunda sección de la parte central en SiM -tonalidad de la dominante de Mi-. En este caso, el tema de esta sección aparece en los vientos pasando a los violines II la célula del c. 79 del corno inglés. De esta forma las cuerdas continúan con su acompañamiento habitual.

La segunda frase comienza en el c. 104 –anacrusa c. 103- en los violines, acompañada por el resto de las cuerdas, fagot y trompas, hasta que aparecen el resto de vientos en el c. 107; en el c. 109 el flautín apoya el final de la frase. Seguimos en SiM y, principalmente, en tónica.

En el c. 111 –donde las trompas responden- comienzan los compases cadenciales de la sección central llevados por violines y violas a ritmo de corcheas, cellos y contrabajos a ritmo de negra -después con picados-, mientras se realizan pequeños adornos por parte de la flauta. Tonalmente reitera en el V-I de SiM y, tras una escala ascendente de corcheas picadas en el c. 123, caemos de nuevo en Mim, 3/8, *Reexposición* (c. 125).

La *Reexposición A'* (cc. 125-227) es literal hasta el c. 179. En el c. 180 aparece, de nuevo, el tema de la sección A, esta vez en los violines y las violas, con acompañamiento de negras repetidas en los vientos y las ya conocidas corcheas del resto de las cuerdas. Sorprendentemente, ha modulado a Solm, dejándolo claro con las funciones tonales de I – IV y V.

En la primera frase, en donde esta sección deja de ser literal (cc. 180-187), el tema aparece en lo violines y, poco a poco, los vientos realizan incursiones cadenciales, con los grupos de semicorcheas, dando la sensación de que el final se acerca.

Estas repeticiones, de los grupos de semicorcheas, se empiezan a alternar a modo de contestación entre vientos y violines bajo un pedal de dominante -c. 202-, comenzando en el c. 203 en la *Coda* (cs. 203-227).

Aquí vemos una modificación del tema que realiza las trompas, después la tensión reflejada por las notas repetidas en sínkopas, hasta llegar al c. 215 donde vemos aumentar la densidad a través de la utilización de semicorcheas por parte de casi todas las voces.

La pieza finaliza con una cadencia perfecta en Solm después de una escala descendente en *ff* que enfatiza este final.

II. CANCIÓN DE LA NOCHE BLANCA

Se trata de una pieza de carácter lírico y de armonía modal. Su estructura básica es de *A B A' + Coda* comenzando por una introducción, aunque su espíritu es unitario. Lo que le da verdadera unidad es su único tema, que en la sección *B* simplemente se desarrolla, es decir, no son secciones temáticamente contrastantes.

La introducción, de nueve compases, nos anticipa el carácter lírico de la pieza. En Sol Mixolidio, sobre el acorde tenido de los cellos, se sobreponen grupos de cuatro negras que son parte de escalas pentáfonas; éstas, durante toda la obra, serán la base armónica mientras que las síncopas, de los violines II, serán la base de ese ritmo contenido. Estas dos bases, armónica y rítmica, serán el denominador común de toda la pieza. El motivo cantado de la introducción aparece en los violines I con el principio del que será el tema de la obra: dos corcheas rondando la nota Re -nota larga-, V de Sol -también elemento muy empleado-. (Notas cortas, nota larga; seguimos con una célula muy habitual del lenguaje garciabriliano),

Sección A (cc. 9-30) En el c. 10 –anacrusa del c. 9- comienza el tema de la sección *A*, único tema que dará unidad a toda la pieza. Consta de dos semifrases repetidas –de cuatro compases cada una- que se caracterizan por las corcheas anacrúsicas, el grupo ascendente de semicorcheas y la célula: corchea con puntillo-semicorchea. El acompañamiento, aunque con papeles cambiados y con notas tenidas del fagot, es similar al descrito antes: acorde tenido, grupo de cuatro notas y síncopas. Seguimos sin modular; estamos en Sol Mixolidio.

En el c. 17, el tema lo retoma el corno inglés a solo. Es similar al escuchado antes, pero ahora en *Mim* -el Sol# que aparece es sólo el floreo del La-. El acompañamiento, en este caso, se distribuye de la siguiente forma: trompas, grupo de negras; violines I, sínkopas, enfatizando el Mi en varias ocasiones con grupos de notas irregulares ascendentes; resto de cuerdas, acorde tenido.

Al llegar al c. 24 esta estructura cambia, ya que nos acercamos al final de A. Se trata de una última frase cadencial que dura sólo cinco compases –con la anacrusa del compás inicial añadida-. Esta última frase la comienza la flauta en *Solm* conservando, básicamente, el grupo ascendente de semicorcheas y la célula corchea con puntillo-semicorchea (vuelve a utilizar el elemento del floreo que, en este caso es Do#). En el c. 26 se unen todos los vientos mientras, las cuerdas, realizan un acompañamiento con notas tenidas. Toda esta sección A se repite con la indicación de los dos puntos.

En el c. 30 comienza la sección central *B* (cc. 30-62). En principio, el tema comienza similar al del inicio, pero esta vez en Si Mixolidio. La distribución del acompañamiento también es como la anterior.

La frase ya no es tan cuadrada y sus repeticiones no son literales. Se trata de una frase mucho más desarrollada que retoma, en el c. 38, el oboe y en el c. 45, el clarinete; el tema del oboe aparece en Fa# Dórico, con el Re# -c. 38-. El tema del clarinete está en Mib jugando con el Reb del Modo Mixolidio y el Re becuadro del modo Mayor; mientras, la cuerda acompaña con notas tenidas. En estas frases, los solos son reforzados en determinadas ocasiones formando tríos: flauta, clarinete y oboe que

desembocan, en el c. 48, en lo que es una transición hacia las partes solísticas. Estos compases de transición –cinco, con la anacrusa inicial añadida- se caracterizan por los tresillos, introduciendo la que será la figuración básica de los solos. Mientras, las cuerdas ejecutan un acompañamiento simple con notas tenidas.



En el c. 53 comienza el solo de flauta, en Mi Lidio –tiene La# con Do#- sobre los acordes tenidos de las cuerdas y en el c. 57, el del corno inglés en Sol Lidio.

En el c. 62 finaliza este solo y con él la parte central de la pieza modulando a Si, que comienza menor por el Sol becuadro, concluyendo en el acorde Mayor.

La última sección, que se le puede llamar *A'+Coda* (cc. 63-91) comienza en el c. 63. La distribución de las voces es muy parecida a la del principio: el tema aparece en los violines I -esta vez en Si Mixolidio-, los violines II llevan las síncopas, las violas y trompas los grupos de cuatro notas, los cellos y contrabajos realizan corcheas sueltas en pizzicato y los vientos, acordes tenidos. Esta frase, como al principio, está compuesta

por dos semifrases idénticas. En el c. 70 comienza otra frase similar donde el clarinete ejecuta el solo dirigiéndonos a la *Coda* (cc. 80-91). Modula a LabM; aquí toma protagonismo la célula anacrúsica de las dos corcheas descansando en nota larga, que dialoga entre flauta y violines I, mientras las violas y la trompa I continúan con las síncopas, los cellos y la trompa II con las cuatro negras y los contrabajos con notas tenidas. Éstos últimos hacen transcurrir este momento sobre un largo pedal de Fa, dominante de Sib, tono en el que comenzaba A' y en el que finaliza la pieza –Sib Lidio, ya que el Mi es becuadro–.

Y, para concluir, utiliza un recurso que ya había utilizado antes: los grupos de semicorcheas para enfatizar una nota, en este caso el Fa, con cuatro semicorcheas descendentes. Finaliza con el acorde de Sib.

III. CANCIÓN DE LA BÚSQUEDA

Canción de la búsqueda, como la anterior, *Canción de la noche blanca*, la podemos estructurar en tres secciones –A, B, A'+Coda- donde las dos primeras partes se caracterizan por el protagonismo de una gran frase expresiva, con carácter lírico, derivada ésta, en la segunda parte. Las células y motivos de estas frases se van sucediendo a través de los instrumentos a modo de diálogo. Seguimos con la dominancia de lo modal conviviendo con guiños a la tonalidad.

A (cc. 1-17) La pieza comienza con un solo del corno inglés. El tema de esta sección, que define a la canción, se caracteriza por la célula anacrúsica que ya había utilizado en las otras piezas -dos corcheas-, seguida por una nota larga, que según el transcurso de la frase, está más o menos adornada –continuamos con una de las células habituales en el lenguaje garciabriliano: notas cortas, nota larga-. Una de las características de la escritura de esta pieza son las incursiones de los otros instrumentos al llegar la nota larga. Así se escuchan arpeggios ascendentes y descendentes a ritmo de corcheas, que en ocasiones coinciden con la melodía. Esta primera frase tiene una extensión tradicional –ocho compases + la anacrusa del principio- y su sentimiento cantáble o melódico está interpretado por la colaboración de varios instrumentos que van completando el discurso, uno después de otro. Comienza, como decíamos anteriormente, por el solo del corno inglés, completando esta idea la flauta a partir del c. 6 con el mismo modelo -anacrusa, nota larga adornada, esta vez con floreos y grupos de corcheas-. La frase finaliza en el c. 9. Hasta aquí, los vientos han realizado esas contestaciones indicadas antes, las cuerdas han mantenido la armonía con acordes tenidos a dobles cuerdas y el contrabajo desplegaba acordes en pizzicato.

Tonalmente se mueve por modos. Comienza en el centro tonal de La, primero Dórico -Fa#-, luego Mixolidio -Fa y Do#-. Juega constantemente con el cambio de estos dos modos. Al entrar el solo de la flauta puede ser Lam, ya que no hay alteraciones, aunque luego la melodía se centra en la nota Fa.

En el c. 9 comienza la segunda y misma frase, pero aquí el tema lo ejecutan los violines I y las ya comentadas corcheas a modo de eco que aparecen en las primeras notas largas, ahora, son mostradas por el oboe y el fagot. Mientras, el acompañamiento

del resto de las cuerdas se vuelve mucho más dinámico escuchándose arpeggios desplegados que cambian de voz; los violines II soportan la armonía con acordes tenidos. Seguimos en Lam.

En el c. 13, y en anacrusa como es habitual, el corno inglés retoma el protagonismo continuando con el tema para completar la frase que será la última de esta sección desnuda instrumentalmente. Aquí el acompañamiento se realiza, por parte de las cuerdas, por medio de acordes tenidos. Esta melodía podría encontrarse en Mim por el Fa# -I, al comienzo; V, al final-; no obstante, es algo ambiguo..

B (cc. 17-57) Los violines I presentan la frase de esta sección, la misma que la anterior pero modificada. Está iniciada por la característica anacrusa. La novedad de esta sección es que los violines I están doblados por los cellos y se le contrapone la figuración de violines II y violas -corcheas a modo de trémolo-. Esto le da una densidad que contrasta con lo anterior. Los vientos y, únicamente, clarinete, fagot y trompa mantienen notas tenidas. Esta frase comienza en Sol Mixolidio con centro tonal en Sol, pero sin alteraciones. Pronto pasa a FaM -c. 19- y MibM haciendo un claro I-V-I en el bajo -c. 22-.

Una vez terminada la frase en el c. 23, flauta y oboe –doblando a lo anterior– retoman un solo a modo de conclusión de la idea de los violines I. Aunque comienza en MibM pasa a su relativo en el c. 25 mezclándose con el Fa# del Modo Lidio. De nuevo los violines I retoman el tema –c. 27–, con esa densidad dada por las corcheas del resto de las cuerdas, y de nuevo la flauta –c. 31–, con su solo, concluye esta idea a dúo mucho más adornada que la vez anterior –semicorcheas y grupos irregulares–. Esta frase, que de nuevo comienza en Dom, vuelve a su relativo en el c. 30, aunque más adelante juega con el Reb del Modo Mixolidio. Tonalmente es una zona compleja.

La pieza continúa con la misma estructura anterior: los violines siguen con el tema –c. 37–, esta vez también los vientos apoyan con las corcheas, y de nuevo la flauta lo retoma pero a solo –c. 40–, doblada a partir del c. 42 por el fagot, y acompañados por notas tenidos y dosillos en las cuerdas. De nuevo, y sobre estas notas tenidas, aparece el tema en el corno inglés –c. 46– y en los violines –c. 51– para llegar a una semifrase cadencial que protagonizan los vientos (cc. 53-57); mientras, las trompas y los bajos de las cuerdas acompañan con escalas ascendentes y descendentes de semicorcheas y dosillos muy marcados.

Tonalmente nos habíamos quedado en MibM. Esta sección pasa por un pequeño círculo de quintas –c.37–, por Dob Lidio –centro Do, solo Fa becuadro, c.41–, Fa# –c. 48 – y hacia la frase cadencial, la tonalidad es inestable.

A´+Coda (cc. 57-69) comienza por el sentimiento anacrúsico habitual, ejecutado por los violines I, en la última parte del c. 57. En un principio tiene carácter reexpositivo, ya que comienza con la misma estructura del principio: el tema ahora está sin modificar, pero esta vez en Do# Dórico –por el La#– pero, realmente, el espíritu de esta pequeña sección es de Coda. De nuevo, los acordes arpegiados se producen a modo de eco en las notas largas –esta vez en flautas y clarinetes–, las notas tenidas en los violines II y violas, y los bajos picados en los cellos y contrabajos.

This musical score block contains measures 58 through 64. It is marked 'A tempo' and 'mf' (mezzo-forte). The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics are consistent throughout the section.

Como decíamos tiene carácter de comienzo, pero nos va llevando a una zona cadencial que queda totalmente patente en el c. 65 –con el *Poco meno mosso*–, donde reitera la célula de semicorcheas a modo de floreio en las cuerdas y oboe sobre un bajo marcado por cellos, contrabajos y trompas de figuración binaria.

This musical score block contains measures 64 through 71. It is marked 'Poco meno mosso' and 'f' (forte). The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics are consistent throughout the section.

Sobre los acordes tenidos de las cuerdas finaliza en Do#m con una pequeña fermata de la flauta.

IV. DANZA DEL AMOR SOÑADO

Estructuralmente, la *Danza del amor soñado* continúa en la línea de las anteriores, aunque con algunas variantes: A, *punte*, B, B'+Coda donde las dos primeras partes se caracterizan por el protagonismo de una gran frase expresiva, aunque con espíritu danzante otorgado por el acompañamiento; la segunda sección es una variación de la primera. La novedad aquí es la existencia de dos puentes entre las dos primeras secciones –A y B- y las dos últimas –B y B'-, y que la sección reexpositiva no es de la primera sección –A- sino de la segunda –B-. Las frases se van sucediendo a través de los instrumentos a modo de diálogo. Seguimos con la dominancia de lo modal conviviendo con guiños a la tonalidad.

A (cc. 1-18) La pieza comienza en Mim quedando patente, sobretodo, por el bajo repetitivo de los cellos que, a ritmo de corcheas, repiten constantemente la estructura I-VII-V/V-V-I. Hay dos compases introductorios en los que aparece claro el ritmo de la subdivisión ternaria, 12/8, con acordes ascendentes desplegados en el clarinete, el fagot y los cellos; las violas apoyan lo anterior con dos corcheas a contratiempo y los violines realizan una pequeña introducción con negras con puntillo. En la anacrusa del c. 2 se presenta el tema en la flauta sobre el acompañamiento ya descrito anteriormente. Se caracteriza por una anacrusa de cuatro semicorcheas ascendentes seguidas de nota larga que continúa, con juegos de ascenso y descenso, intercalando dos semicorcheas y nota larga –notas cortas, nota larga; denominador común celular en esta obra y habitual en el corpus compositivo garciabriliano-..

Se trata de una frase de ocho compases formada por dos semifrases de cuatro comenzando la segunda como la primera, pero sufriendo pequeñas modificaciones como la inclusión de un septillo -c. 8-. Hacia el final de esta frase desaparecen las corcheas de acompañamiento para ser sustituidas por acordes tenidos y otras corcheas de distinto diseño. Tonalmente esta primera frase está en Mim descansando, al final, en el IV grado.

En la anacrusa del c. 10, los violines comienzan de nuevo con la frase interpretando los cuatro compases de la primera semifrase; la segunda semifrase es interpretada por el oboe en los dos primeros compases (cc. 14-16), y por la flauta en los dos siguientes (cc. 16-18). En esta segunda frase el acompañamiento ha sido similar al anterior con la inclusión de un bajo, a ritmo de negra con puntillo o negra-silencio de corchea en los contrabajos, y de un entramado con dosillos, que aparece en las trompas. La segunda frase comienza con la misma estructura armónica que indicábamos anteriormente, repitiéndose constantemente hasta el c. 15 donde modula a Solm a la entrada del oboe.



Puente (cc.18-29) Comienza en la anacrusa del c. 18 –cinquillo-. Se trata de una nueva visión de la frase inicial con carácter de continuidad, ya que la forma es similar a un tema con variaciones presentándose a modo de progresiones. Esta frase desarrollada surge en los violines conservando las características iniciales, pero con la introducción de grupos de figuración especial y en un registro más agudo. Durante la primera semifrase, y sobre las corcheas de las violas y cellos y las notas tenidas de los contrabajos, acompañan los vientos con notas tenidas.



Al llegar a la segunda semifrase, los vientos, manteniendo la armonía anterior y repitiendo notas en cada compás, comienzan a mover la armonía con dosillos, al igual que los contrabajos, creándose así una frase con la misma esencia pero mucho más densa finalizando en el c. 29 donde se da paso a la sección *B*.

Hasta aquí tonalmente ya había aparecido una doble barra que nos indicaba una nueva tonalidad -c.19-, MibM. El bajo repite constantemente una secuencia descendente

desde Lab a Mib. Esta estructura se conserva toda la frase hasta el último compás, que ofrece una modulación, para ir a la próxima frase y siguiente sección.

B (cc. 29-42) comienza por dos compases introductorios hacia la primera frase de esta sección con carácter de variación.

Esta nueva frase se presenta en la anacrusa del c. 30 -dos corcheas- en el solo del violín I. Conserva parte de las características iniciales, como los grupos pequeños que descansan en nota larga, pero esta vez introduce grupos de corcheas y notas dobles dándole un carácter muy enérgico -nos estamos dirigiendo al climax-. La primera semifrase está acompañada por acordes verticales en las cuerdas, los vientos comienzan con las corcheas ascendentes tan características, pero solo durante el primer compás, apareciendo en el tercero -c.33- los dosillos anteriores en las trompas. Tonalmente comienza en Dom manteniendo la estructura anterior por compás. En la segunda semifrase vuelve la doble barra -c. 36- modulando así a Do#m con la misma estructura armónica; esta vez la cuerdas, acompañando, comienzan a adquirir movimiento a través de los dosillos y las semicorcheas. Nos dirigimos ininterrumpidamente al punto culminante. Los violines repiten la semifrase sobre los acordes tenidos de cuerdas, trompas y fagot; mientras, flauta y oboe realizan incursiones, con mucha tensión, de escalas ascendentes y descendentes

Puente (cc. 42-49) iniciando el puente, a modo de progresiones y similar al anterior, llegamos al climax en el c. 45 donde se modula al relativo mayor -MiM-. En tutti, acompañando al tema de los violines, toda la orquesta, sobre un pedal de Mi, ejecuta dosillos con acentos y notas dobles hasta finalizar toda esta tensión en el c. 49.

B'+Codetta (cc. 49-70) Esta sección reexpositiva y modificada no es, como se dijo al comienzo, de la sección *A* sino de *B*. Es aquí donde, de nuevo, recordamos a la sección *B* con sus compases introductorios de las corcheas en el bajo y, esta vez, con semicorcheas en trompas y violas. La densidad ahora es mayor que en la sección *B* no solo por lo explicado anteriormente, sino porque el tema de la sección *B*, interpretado por un violín I a solo, es aquí ejecutado por todos los violines -violines I y violines II, éstos doblando en una octava más grave- Volvemos a Do#m. Esta frase en los violines

también tiene mucha más densidad por las semicorcheas de la flauta y el oboe y las notas dobles que se escuchan en las trompas.

Después, en el c. 55, el violín a solo, como en *B*, comienza con otra nueva frase, pero esta vez en lugar de modificar los elementos de base retoma estas modificaciones - como la célula que ya había aparecido de corchea-cuatro semicorcheas-.

Con la misma estructura armónica de toda la obra modula a Rem. Por primera vez la trompa tiene un solo que dista bastante del tema principal.



Codetta (cc. 58-70) Después del solo de la trompa, en el c.58, comienza el solo de la flauta –iniciando la pequeña coda para realizar ese final anunciado-, a modo de recuerdo, con las escalas ascendentes y descendentes anteriores; mientras, las cuerdas acompañan con acordes tenidos excepto los violines I que se mueven con tresillos y con la repetición de la nota Re -tónica-. En estas escalas aparece Mib, por lo que podemos decir que modula a Re Frigio.



En el c. 63 los violines I, a modo de respuesta, retoman las escalas de las flautas; la nota repetida Re ahora está en los violines II; los acordes tenidos en los vientos y el resto de las cuerdas vuelven a sus corcheas iniciales. De esta forma llegamos a los últimos compases, todavía en Re Frigio donde, tras una gran escala ascendente, finaliza la obra en la tónica Re –acorde de ReM-.

V. CANCIÓN DEL ENCUENTRO

Esta pieza, a diferencia de las anteriores, se basa en un desarrollo concatenado de un tema principal, de carácter lírico, que va apareciendo en diferentes voces y tonalidades con sensación de continuidad. Este tema, para poder caminar por esos diferentes ambientes, va acompañado de un puente. Tanto el tema como el puente tienen, en cuanto a sus frases, una ordenación numérica tradicional –tema: dos frases de ocho compases; puente: una frase de ocho compases-. La complejidad se va incrementando poco a poco. Su estructura, por tanto, tiene carácter unitario. Tanto el tema como el puente está formado de las células características del lenguaje de García Abril –dos corcheas, nota larga; dos semicorcheas, nota larga-. Hay que señalar la incursión, en la parte central de la pieza, de un solo instrumental de la flauta, y después del oboe, con espíritu o carácter de cadencia instrumental, variación o modificación del tema protagonista. Estructuralmente podemos decir que es, fundamentalmente, una especie de *Tema y Variaciones* siendo éstas modificadas en tonalidad y acompañamientos.

Tema (cc. 1-17) El espíritu de este tema es de gran lirismo. Comienza en Fa#m con funciones armónicas básicas, de tónica, dominante y subdominante. Las células principales están formadas por dos corcheas, nota larga; dos semicorcheas, nota larga. La segunda célula aparece, en un principio, en violas y cellos coincidiendo con las notas largas de los violines que ejecutan la primera célula -dos corcheas, nota larga-. Es, claramente, un relleno melódico para enriquecer las notas largas de la célula. Este diálogo se efectúa sobre una base armónica de acordes y notas tenidas que realizan el resto de instrumentos.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Canción del Encuentro'. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: Flauta, Oboe (Corno inglés), Clarinete, Fagot, Trompas I-II, Violines I, Violines II, Violas, Violoncellos, and Contrabajos. The key signature is F#m (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score begins with a first ending bracket (1) over the first four measures. The Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, and Trompas I-II parts are marked with 'pp' (pianissimo) and play sustained notes. The Violines I and II parts play a melodic line starting with a half note (F#) followed by eighth notes. The Viola and Cello parts play a similar melodic line, and the Contrabass part plays a sustained note. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for the strings and individual staves for the woodwinds and brass.

En la anacrusa del c. 9 aparece la célula combinada interpretada por los violines I, que es contestada por el oboe, y vuelve a suceder, de nuevo, dos compases después. En el c. 12 es donde surge la primera modulación, ReM; el Sol# desaparece, aunque cierta ambigüedad no lo reafirma hasta el c. 20.



El violín desarrolla la célula alargándola y en un diálogo con el oboe. Desde el c. 9, la complejidad del acompañamiento también aumenta destacando la incursión de grupos de valoración especial en algunos instrumentos.

Puente I (cc. 17-25) Está construido a modo de progresiones. El tejido contrapuntístico aumenta, aunque se intuye la frase que llevan los violines I; se escuchan repetidas veces las incursiones con la célula principal del oboe y los violines II. En el c. 20, flauta y clarinete introducen escalas ascendentes y descendentes de semicorcheas en las notas largas de la melodía. Toda esta sección se reafirma en el ReM anterior.

Solo o Cadencia instrumental Variación I (cc. 25-39) En el c. 25 -anacrusa de dos corcheas- comienza un solo de flauta. La complejidad contrapuntística desaparece dando lugar a una melodía acompañada únicamente por acordes tenidos en las cuerdas; el único movimiento son los trinos en los violines I. Este *solo*, que comienza en SolM,

se caracteriza por el carácter virtuosístico de los grupos de valoración especial, los arpeggios y las escalas.



Una vez terminado este solo comienza el del oboe –c. 32-. Esta vez, cuerdas y vientos acompañan con notas tenidas excepto breves apariciones de corcheas. Este *solo*, en SolM, también se caracteriza por la regularidad en sus semicorcheas y en las escalas.



Compases Cadenciales del solo anterior (cc. 39-42) En el c. 39, finalizado el solo del oboe, comienzan unos compases cadenciales modulantes que, después de pasar por MibM se dirigen a Rem donde finaliza esta sección.

Tema, *Variación II* (cc. 42-58) En la anacrusa del c. 42 comienza la sección central de la pieza que toma los materiales del comienzo y los replantea de tal manera que aumenta la densidad aproximándose al climax. Comienza, de nuevo, el tema principal en los violines I en un continuo diálogo con flautas, oboe y fagot que contestan con la

célula principal. Mientras, el resto de instrumentos soportan la armonía de Solm con notas largas, principalmente, excepto los violines II que realizan un contratema con corcheas.

En la anacrusa del c. 50, el tema aparece en la flauta y, esta vez, el diálogo lo mantiene con la trompa –c. 51- mientras se mantiene el acompañamiento anterior a excepción de las notas tenidas de los vientos. En esta segunda parte del diálogo ha modulado a MibM

En la anacrusa del c. 54, el tema aparece en el corno inglés y en el c. 57 lo retoma la trompa.

Puente II + Compases Cadenciales (cc. 58-76) En la anacrusa del c. 58, los violines I retoman el tema del puente anterior estructurado igualmente en progresiones volviendo a aparecer, a cargo de los vientos, el elemento de las escalas ascendentes y descendentes y los grupos de valoración especial.

En esta sección de constante diálogo e intercambio de voces, los centros tonales han sido Solm -c. 57- y MibM -c. 60-. El punto culminante o climax se produce del c. 65 al c. 72. La escritura ya no es contrapuntística sino vertical: flauta, oboe, clarinete y violines ejecutan con la misma rítmica la melodía caracterizada por la célula ascendente dos semicorcheas, nota larga y los seisillos de corcheas mientras que el resto de instrumentos realizan acordes tenidos.

Tonalmente desciende de Lab a Si becuadro hasta llegar con el descenso a Fa# en los compases cadenciales -c. 73 a 76- donde, sobre los acordes de las cuerdas, primero violines I, y luego corno inglés, realizan un pequeño recordatorio del tema.

Tema Variación III+Compases Cadenciales o Codetta (cc.76-90) En la anacrusa del c. 76 volvemos a la misma escritura del tema de la pieza, pero en Mim predominando las funciones básicas: I-IV-V-I.



Se puede tratar de un A' pero con carácter de *coda* ya que, en el c. 84, varía la estructura que se daba al comienzo para enlazar con los compases cadenciales (cc. 87-90) que enfatizan la célula principal. Esta sección final, que comienza en Mim, cuando va a concluir realiza un breve círculo de quintas (Re-Sol-Do-Fa), c. 86, pero sin alteraciones, ya que finaliza en Lam.



VI. DANZA DE LA PLENITUD

Se trata de una danza alegre, con ritmo ternario y con un carácter y espíritu del historicismo español. Estructuralmente la podemos dividir en tres secciones principales: la primera de estilo expositivo -A-, la segunda de desarrollo -B- y la tercera de reexposición -A-.

A (cc. 1-77) Comienza con una *introducción* (cc. 1-16) cuya melodía principal - acordes desplegados de tónica y dominante- aparece en la flauta y los violines I. Sus dos frases –de ocho compases cada una- son repetición una de otra. Sobre las negras con puntillo de los contrabajos que soportan la armonía (básicamente I-V), los cellos acompañan con acordes desplegados en corcheas y violas y violines II con semicorcheas en notas repetidas. Nos encontramos en Solm.

En el c. 16 entra el tema *a* en los vientos caracterizado por una anacrusa de cuatro semicorcheas repetidas que luego aparecen ascendentemente seguidas de seis corcheas. Esta frase de ocho compases está soportada por las cuerdas con una base de semicorcheas picadas, muchas de ellas notas repetidas, y con un bajo en notas largas que descienden de Do a Sol continuando repitiendo este descenso durante las siguientes frases. Esto, junto al Lab, nos confirma que ha modulado a Dom.

En la anacrusa del c. 24 el mismo tema que se ha escuchado en todos los vientos aparece ahora en la trompa con el mismo acompañamiento de las cuerdas -excepto los

violines II que ahora ejecutan negras-. Mientras, la flauta realiza breves apariciones con la célula de arranque -semicorcheas repetidas, corchea-



En el c. 33 y con carácter *poco meno mosso* comienza el tema *b* -segundo tema de esta sección A-. La célula de arranque son seis semicorcheas correlativas de carácter anacrúsico -tres ascendentes y tres descendentes-. Esta célula se combina con otra característica: dos semicorcheas, corchea.

Es una frase de ocho compases que después de ser expuesta por la flauta la retoma los violines I –c. 41- una vez modulado a SolM. De nuevo la flauta en el c. 49 retoma el tema, ahora en SibM, y por último, la aparición final de este tema es combinada: la primera semifrase es presentada de nuevo por los violines I –c. 57-, en SolM, y la segunda semifrase –c.61- otra vez por la flauta.

En esta sección de diálogo el acompañamiento es variado; en el c. 33 las cuerdas continúan con el anterior, a excepción de los violines I que realizan trinos. Mientras, clarinete y fagot mantienen notas largas seguidas de un breve diálogo expuesto con la

segunda célula –dos semicorcheas, nota larga-. En el c. 41 -segunda frase del tema *b*- únicamente las cuerdas acompañan: violines II y violas con acordes, y cellos con una figuración de seis semicorcheas ascendentes o descendentes seguidas de nota larga. En la frase de la flauta -c. 49-, mientras el resto de vientos soportan la armonía con notas largas, las cuerdas, con espíritu de juego, ejecutan arpeggios ascendentes y descendentes pasando de una voz a otra en pizzicato. De nuevo, el acompañamiento de la última frase es similar al de la segunda de este tema *b*.

En el c. 65 comienzan los compases cadenciales (cc. 65-77). Vemos aumentar la densidad gracias a las semicorcheas continuas en violines y violas sobre un bajo muy marcado de cellos y bajos, y octavas de las trompas. Se comprime el ritmo con tresillos de semicorcheas y los vientos realizan una breve aparición descendente que marca el final de una sección (cc. 70, 73).

Estos compases han modulado a un aparente Mib Mixolidio -por el Reb-, cuyo bajo se dirige, a lo largo de estos compases, a la tónica. Esta sección finaliza con notas tenidas de violas, cellos y bajos adornadas por los trinos de la viola.

B (cc. 77-174) En la anacrusa del c. 77 comienza la parte central, sección contrastante tonalmente en carácter y escritura, aunque con una estrecha unión con la sección anterior por la utilización de algunas células. El tema, que comienza en anacrusa -dos corcheas-, no tiene frases tan definidas como las de la sección A. Aquí se trata de frases largas que intercalan corcheas con negras seguidas de una corchea. Se presenta en los violines I sobre un ritmo muy característico de violines II y violas - silencio, dos corcheas, silencio, negra-. Contrabajos a ritmo de negra con puntillo soportan la armonía de Dom en un amplio descenso que incluye repeticiones de notas, de Do a Sol, donde termina esta larga frase -c. 103-. (Estructuralmente se puede dividir esta frase en dos, pero se quiere recalcar el carácter continuo de la misma) Mientras, la flauta continúa con sus breves apariciones de la célula de semicorcheas repetidas.



En el c. 103, el tema aparece en el clarinete, mientras que los violines I se unen al acompañamiento que traían el resto de cuerdas. Las trompas realizan su aparición con ritmo de vals y por último el fagot, primero tiene silencios, después notas tenidas y sincopadas -c. 114-.

Hacia el final de la frase del clarinete desaparecen las cuerdas -c.114-. Es donde realizan la aparición con notas tenidas, flauta y fagot y, seguidamente, los violines. En la anacrusa del c. 121, los violines vuelven a retomar el tema a modo de respuesta, esta vez modulando a SibM.

En este momento se desarrollará este tema llevando la pieza a su climax. Comienzan los doblamientos en violines II, las apariciones esporádicas de la flauta con sus notas repetidas, el apoyo de la trompa con corcheas y semicorcheas, que luego aparecen en la flauta y el resto de los vientos, y los bajos marcados a negra con puntillo. Poco a poco aumenta la complejidad. La aparición de notas dobles repetidas en las trompas -c. 151 y ss.- otorga mucha más tensión, y luego, notas repetidas en el resto de los vientos que

deriva en una serie de semicorcheas que caen en tutti con un ritmo muy marcado; textura vertical, en el c.170, donde toda la orquesta realiza un marcado y enérgico final.

En toda esta zona de creciente densidad y complejidad se pasa por distintos centros tonales: SibM -c.122-, Mib Lidio -c.130-, SibM -c.139-, Mib Lidio -c. 150, Re Lidio -c. 154- y Rem -c. 162-..

A + *Compases Cadenciales* (cc. 175-249) En el c. 175 volvemos de nuevo a A que es literal hasta el c. 239, donde comienzan los compases cadenciales a modo de *coda*.

El arranque con semicorcheas en flauta y violas sirve para que el resto de la orquesta las retome, siendo los últimos compases de gran densidad, tensión y brillantez. Finaliza en el Solm inicial con una cadencia perfecta.

VII.3. Divinas palabras, 1986-1992

Divinas palabras, ópera, 1986-1992. Ópera en dos actos. Música de Antón García Abril, libreto de Francisco Nieva, basado en la obra homónima de Ramón María del Valle-Inclán. Su estreno tuvo lugar el 18 de octubre de 1997 en el Teatro Real de Madrid²⁷⁶.

En 1996, con motivo de conmemorar el quincuagésimo aniversario de la muerte del dramaturgo Ramón María del Valle-Inclán, se organizan numerosas actividades como homenajes, exposiciones, conferencias, etc, celebrándose, también, y promovido por el Ministerio de Cultura, un Simposio Internacional en torno a la figura del mencionado autor, bajo la denominación general de *Valle-Inclán y su tiempo*. Al finalizar el mencionado simposio, donde se dieron cita profesores de universidad, gente de teatro, críticos, hispanistas y estudiosos de la obra valleinclanesca, se planteó una propuesta, al Ministerio de Cultura, consistente en la posibilidad de crear una ópera partiendo del texto de *Divinas palabras*. El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música – INAEM- ofreció a García Abril la realización de este proyecto que, además, proponía su estreno en los actos de inauguración del Teatro Real. Hay que pararse a pensar lo que podía significar este encargo para un compositor español, primero, porque tener la oportunidad de componer una ópera es la culminación profesional de todo compositor, segundo, por tener la certeza de que no sólo iba a ser estrenada, sino que dicho estreno abriría las puertas de un Teatro Real enmudecido durante largos años y, tercero, muy pocos compositores españoles habían podido, antaño, acceder al escenario de nuestro Teatro Real por la invasión que la ópera italiana y alemana ejercía sobre aquella España.

“Pocas veces tuve una alegría más grande que en el momento de recibir, en firme, el encargo de componer la ópera *Divinas palabras*. Este texto era parte de un deseo que vivía en mí desde hacía mucho tiempo: era uno de mis grandes sueños... Inicié el proyecto con el deseo de crear una ópera auténticamente española, de ahí que el texto de *Divinas palabras* me cautivara, me subyugara, porque vi en él los elementos de impulso necesario para crear una ópera de nuestro tiempo: las cuatro figuras principales, Mari-Gaila, Lucero, Tatula y Pedro Gailo, conforman un cuarteto protagonista que me proporcionaba grandes posibilidades de trabajo, con las voces de soprano, tenor, mezzosoprano y barítono, además de otros personajes que cantan en fusión con las intervenciones corales a las que tanta importancia he dado al escribir la partitura. Todas las acotaciones que aparecen en Valle-Inclán invitan al compositor al vuelo y fantasía necesarios para crear espacios operísticos en los que la combinación de lo escenográfico con las voces solistas, el coro y la dramaturgia musical, que desarrolla los procedimientos orquestales, culmine en un lenguaje operístico que no requiera forzar o distorsionar el texto dramático original. He contado, para realizar el libreto, con la colaboración de Francisco Nieva. Su condición de autor, escenógrafo y director de escena nos presenta una personalidad idónea para acometer la tarea, nada fácil, de escribir el libreto.

²⁷⁶ Equipo Artístico: Dirección musical, Antoni-Ros-Marbá; Dirección escénica: José Carlos Plaza; Escenografía: Francisco Leal y José Carlos Plaza; Vestuario: Pedro Moreno; Iluminación: Francisco Leal; Diseñador de movimiento: Arnold Tarraborelli; Caracterización: Juan Pedro Hernández; Ayudante de la Dirección musical: Manuel Valdivieso; Ayudante de la Dirección escénica: José Pascual; Ayudante de la escenografía: Rafael Garrigós; Ayudante del vestuario: Miguel Crespi; Repetidores: Patricia Bayes y Ángel Huidobro; Apuntador: Jaime Tribó. Reparto: Mari Gaila, Inmaculada Egido; Lucero, Plácido Domingo; Rosa la Tatula, Raquel Pierotti; Pedro Gailo, Enrique Baquerizo; Juana la Reina, Marina Rodríguez-Cusí; Simoniña, Isabel Monar; Miguelín el Padronés, Santiago Sánchez Jericó; Milón de la Arroya, Juan Jesús Rodríguez; Marica del Reino, Soraya Chaves; Poca Pena, María Rodríguez; Ludovina, María Rodríguez; Soldado, Emilio Sánchez; Laureaniño, Luis Rallo; La niña blanca, Clara Mouriz; La madre, Amalia Barrio; El padre, Carlos García Parra; Serenín de Bretal, Gustavo Beruete; Quintín Pintado, Javier Ferrer; Bacante, Thais Martín; Mozas, Ada Allende e Isabel González; Mujeres, Victoria Marchante, Ada Rodríguez y Lyda Triana; Hombres, Julio Incera y Felipe Nieto. Bailarines. Coro del Teatro de la Zarzuela, director, Antonio Fauró. Coro de la Comunidad de Madrid, director, Miguel Groba. Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo, director, César Sánchez. Orquesta Sinfónica de Madrid.

Ha sabido interpretar mis peticiones y transitar por el espacio y la exigencia que demanda e impone la técnica musical operística...”²⁷⁷

Y relata el autor del libreto:

“... Pronto me entregué al menester de desarrollar una dramaturgia que siguiera paso a paso las decisiones del compositor, cuya autoría del libreto estimo sinceramente en un setenta por ciento. Quizá como deba ser a fin de cuentas. Así pues, versifiqué o puse palabras aproximadamente valleinclanescas a cuantas escenas y personajes adoptaba el maestro como expresión de su particular modo de sentir musicalmente el argumento ideado por nuestro primer autor dramático...”²⁷⁸

En cuanto a la línea argumental de la novela, y como decía el compositor, estamos ante un texto con todas las posibilidades operísticas: destacan Pedro Gailo –barítono-, sacristán de San Clemente, que es un “viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas, sotana y bonete”; su mujer, “Mari-Gaila –soprano-, blanca y rubia, risueña de ojos, armónica en los ritos del cuerpo y la voz” y “Lucero –tenor-, que otras veces se llama Séptimo Miau y Compadre Miau”, amante de aquélla. En la acción se presenta una tragedia y un drama entrelazados. La tragedia es la de un pobre enano hidrocéfalo, Laureaniño -actor- cuya explotación se disputan dos parientes de la madre y hermana de Pedro Gailo, Juana La Reina –soprano- y que muerto de un ataque epiléptico es comido, luego, por los cerdos. El drama es el adulterio de Mari-Gaila con Miau. Los descubre en un prado la gente del pueblo y Mari-Gaila es perseguida, desnudada y llevada, así, sobre un carro de heno hasta la iglesia. Pedro Gailo intenta suicidarse y se tira de cabeza desde el campanario, pero no se mata y, medio loco, conduce a la mujer al asilo de la iglesia después de apaciguar a la muchedumbre repitiéndole, en latín, las palabras de Jesús a los que intentaban lapidar a la adúltera. Otros personajes son: Poca Pena, manceba de Lucero –soprano-; Simoniña, la hija de Pedro Gailo y Mari-Gaila –soprano-; Rosa La Tatula, vieja mendiga –mezzosoprano-; Miguelín el Padronés, mozo leñador –tenor-; Marica del Reino, hermana de Juana La Reina –soprano-; Milón de la Arroya, pastor gigante –barítono-; Ludovina, tabernera –soprano-; Serenín de Bretal, viejo segador –tenor-; Quintín Pintado, pastor negro –tenor-; el soldado –tenor-; la niña blanca –soprano-; su padre –bajo-; su madre –soprano-.

“*Divinas palabras* figura entre las obras preparatorias, y no es precisamente un mundo sentimental lo que nos presenta, sino de sensualidades e intereses. Todavía Valle-Inclán no ha abandonado el ambiente de su Galicia natal, de las *Comedias bárbaras*, pero si aquéllas muestran la tristeza de un mundo que se va, encarnado en Don Juan Manuel de Montenegro, y en sus hijos, *Divinas palabras* muestra la otra cara de la moneda gallega, el popular y semirreligioso de los sacristanes, de las romerías y de las fiestas. No se sabe que son palabras divinas hasta el final, cuando el sacristán las pronuncia en latín, en defensa de su mujer, la alegre Mari-Gaila. Para los gallegos, esto que se ve en *Divinas palabras*, como en las *Comedias bárbaras*, no es ni más ni menos que realismo, a la manera gallega entendido, que no excluye la presencia de trasgos y de la Santa Compañía, realidades que no hay por dónde cogerlas, mucho más que *Maruxa*, aquella zarzuela fracasada, cuyo argumento, cuyos personajes y cuya música no tenían de gallego más que el nombre; pero era bien entendido por el público, puesto que es lo que esperaba ver: un tópico tras otro; y la realidad de la región, que daba Valle-Inclán en sus comedias bárbaras y en algún que otro esperpento, seguían sin ser entendidas.

Divinas palabras es una muestra de ese teatro narrativo que se recrea en la presentación y reproducción de aquellos ambientes y personajes que Valle tan bien conocía y sabía inventar. ¿Quién no ha visto alguna vez, en alguna romería, el dornajo con el hidrocéfalo al que Mari-Gaila saca lindos cuartos? ¿Quién no ha visto en las mismas romerías al hombre con un ojo tapado que ofrece la suerte del pajarito? Todo lo demás es invención y documento, al mismo tiempo que regocijo y burla. *Divinas palabras* termina como tenía que terminar: la Mari-Gaila fornicando en un sembrado y el sacristán defendiéndola con palabras latinas, las divinas palabras que dan nombre a la comedia”²⁷⁹.

²⁷⁷ Notas del compositor al programa del estreno.

²⁷⁸ Notas de Francisco Nieva al programa del estreno.

²⁷⁹ Notas de Gonzalo Torrente Ballester al programa del estreno.

Por todo lo comentado anteriormente, estamos ante una difícil tarea no sólo por lo que implica de complejidad componer una ópera, sino una ópera basada en unos textos de Valle-Inclán. Es bien sabido el particular lenguaje de este autor, el poder, casi intimidatorio con que el idioma valleincliniano se expresa. Su poder de sugestión, su fuerza y su riqueza son, sin duda, incomparables, precisamente, por ser tan único y singular. Ya lo afirmaba Unamuno, en un artículo publicado poco después de la muerte del escritor gallego: “Hombre de teatro, Valle, su habla, su idioma dialectal o dialéctico idiomático era teatral. Ni lírico ni épico, sino dramático y, a trechos, tragicómico. Sin intimidad lírica, sin grandilocuencia épica”²⁸⁰.

Creemos importante hacer hincapié en ello, porque eso refleja, como decíamos anteriormente, la dificultad musical de tratar un texto tan singular como el valleincliniano y nos indica, a su vez, la seguridad de ideas y de lenguaje compositivo, de poética, que posee García Abril al musicarlo. Estamos ante un compositor no sólo con un lenguaje plenamente desarrollado, sino de dilatada experiencia en todos los campos y, muy especialmente, en todo lo relativo a la voz: cantatas, coro a capella, coro y orquesta, coro y diferentes conjuntos instrumentales, voz y piano... Todo y mucho ha experimentado García Abril en el mundo de lo vocal, hasta la culminación: su ópera, *Divinas palabras*.

Divinas palabras es una obra que define a un dramaturgo y a un músico. Solistas, coro y orquesta cantando un texto valleincliniano musicado por García Abril. Tras la audición de esta ópera podemos comprobar que, a pesar de la fuerza de la novela de Valle Inclán y de la fidelidad con que Nieva y García Abril tratan sus textos (hacemos también partícipe al compositor de la autoría del libreto, ya que es el propio Nieva quien lo afirma), su música traspasa, con vehemencia, ese poder ayudando a dar sentido a un sin sentido de variados personajes y complejas personalidades. Todo se organiza y se resuelve con solvencia, a través de una música con una fuerza arrolladora desde su principio hasta su fin.

Para la ópera *Divinas palabras* el compositor nos presenta una extensa plantilla orquestal, para que un amplio abanico tímbrico juegue con todas las posibilidades expresivas que la línea argumental vaya marcando: 3 flautas –flautín-, 3 oboes –corno inglés-, 3 clarinetes –requinto y clarinete bajo-, 3 fagotes –contrafagot-, 4 trompas, 3 trompetas, trombón bajo, tuba, piano, celesta –opcional-, 2 arpas, cuerda y 5 percussionistas ejecutando un amplísimo dispositivo: árbol de agua -2-, árbol de campanas, bombo I-II, caja, caja II, campanas –pequeñas, medianas, grandes-, chimes –cristal, madera, metal-, castañuelas, crócalos, güiro, lámina de trueno, látigos, lira, maracas, pandereta, panderos –agudo, medio, grave-, piedras, platos, platos frotados, platos suspendidos, quijada, rana metálica, tam-tam, tom-toms, triángulo pequeño-grande, timbal I, timbal II, vibráfono, word-bloks, xilófono, zuecos.

Los aparentes antagonismos garciabrilianos están presentes también en esta ópera. Máxima exuberancia en una orquesta al pleno explotada en todos sus registros y posibilidad tímbrica, un coro participando casi tanto como los solistas en una obra eminentemente coral, complejidad desembocada en lucimiento del tratamiento técnico-musical de las partituras de los cantantes, riqueza contrapuntística, multiplicidad métrica, pedales, tónicas móviles, pantonalismo, atonalismo libre... Todo está implícito y explotado al máximo, pero a la vez desde la más desnuda pureza, desde la esencia, desde las entrañas del compositor, desde su espiritualidad. Porque esta ópera, culminación compositiva de un músico, parte de tres notas, tres sonidos son el punto de partida para construir el entramado de una elaborada intelectualidad que se hace

²⁸⁰ Unamuno, Miguel: *El habla de Valle-Inclán*, Visiones y comentarios, Colección Austral núm. 900, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

comunicativa por su humanidad, a veces espiritual, a veces religiosa. Sib, Dob, Lab son los tres sonidos germinales, que se descubren al profundizar en esta partitura.

Como en muchas óperas, casi todos los materiales están extraídos de la primera escena, que funciona a modo de obertura. Dos principales motivos, que denominamos *a* y *a1*, porque ambos parten de los tres sonidos comentados –Sib, Dob, Lab–. El motivo *a1*, con mayor fuerza expresiva por ser más cantáble, y el motivo *a*, de carácter más acompañante, con la grafía de las habituales y circulares células garciabrilianas. Estos dos motivos evolucionan y se transforman a través de múltiples variaciones y técnicas compositivas –retrogradación, espejo, aumentación, disminución, transportación, cambios métricos...-. Después de la exposición de estos dos motivos aparece otro también determinante en el desarrollo de esta ópera: el motivo que denominamos *b*. Tiene carácter sincopado y será también transformado cuantas veces la música lo demande. A continuación, en una especie de sección central o paréntesis y después de la participación del coro de hombres, comienza el coro de mujeres introduciendo, junto con las flautas, un nuevo motivo, lo denominaremos *c*. A estos cuatro principales motivos temáticos, que funcionarán a modo de leit motiv, se unen otros que, aún no teniendo la entidad temática de los comentados, tienen una relevancia ya demostrada en el singular lenguaje garciabriliano. Dos notas cortas, nota larga; nota larga y grupetos; nota larga y diferentes grupos irregulares en sus tan singulares arabescos y melismas, todo con una dominancia motívica descendente... están presentes en el complejo entramado contrapuntístico protagonista de esta composición.

Aunque la primera escena de esta ópera da comienzo, en la introducción de la cuerda y para crear ambiente, sobre una pedal de Sib funcionando a modo de tónica móvil, a la ópera en su conjunto le debemos otorgar el carácter compositivo clasificado dentro del atonalismo libre, sin olvidar que el lenguaje garciabriliano es muy difícil de determinar, precisamente, por la necesidad del compositor de utilizarlo todo cuando le conviene, cuando la música se lo reclama; tiene necesidad de sentirse libre y cualquier encasillamiento le priva de esa libertad. Pantonalismo, cromatismo, atonalismo libre, armonía nota-contranota y la utilización constante de la armonía por cuartas, clusters y glisandos... son recursos muy utilizados a lo largo de toda esta composición.

Relativo a los antagonismos comentados, nos referimos ahora a la orquesta y su tratamiento. Si muchos son los momentos de escuchar, en esta ópera, los explosivos tutti donde los divisis y una amplia gama de colores en las maderas, con la potencia de los metales, el protagonismo del piano utilizado en ocasiones desde los ostinatos más percusivos, y la abundancia desde lo exótico de los instrumentos de percusión, también encontramos numerosas ocasiones de la orquestación más puntillista, desde la modernidad más actual, para ensalzar y resaltar el protagonismo de la voz. El todo y la esencia también están presentes en la precisa y majestuosa orquestación garciabriliana. La orquestación de ambiente y del doble enunciado debussyniana, la orquestación por capas stravinskyana, la orquestación de quietud de notas tenidas y movimientos repetidos o desde el cromatismo hasta el cluster tipo Ligeti, o ligetiana, todo hace presencia en el lenguaje garciabriliano, configurado en la singularidad de la utilización de todas esas técnicas junto con su habitual multiplicidad métrica, abundancia en las polirritmias, la polimelodiosidad de sus múltiples líneas contrapuntísticas cantadas por las diferentes familias orquestales en lo que denominamos humanización del sonido... En conclusión, exuberancia y brillantez en la orquestación, y desnudez en la misma, en la coherencia de apoyar a un texto al que García Abril se pone al servicio.

El todo y la esencia expresando ahora el papel del coro y su tratamiento. El todo para explicar que, en la ópera garciabriliana, el coro no es un elemento decorativo como ocurre en muchas óperas de la literatura universal, sino que, en *Divinas palabras*, es un

personaje protagonista. Esencia en su sentimiento homofónico cantando, unas veces, a unísono y otras, doblado a dos (sopranos-tenores, contraltos-bajos); entradas canónicas, armonizaciones con quintas huecas sonando a música medieval, vocalizaciones indeterminadas, parlados, articulaciones libres... Momentos de máxima emoción para el coro garciabriliano, muy experimentado a través de su música coral y del mundo de sus cantatas.

Divinas palabras, que se abre con esa *Alborada* oscura y tétrica donde a través de su exposición se intuye todo lo que va a venir después, y se cierra con el acertado y casi religioso final de la última escena del Acto II, el Coro bíblico de las Divinas palabras *Qui sine peccato est vestrum*, es una ópera de relevancia en lo individual y de relevancia en lo colectivo. Lo vocal atendido desde la brillantez y dificultad de las individualidades en las arias y dúos de sus cantantes, y lo colectivo en lo majestuosidad y sobrecogimiento de los momentos corales.

Destacamos el dúo de Mari-Gaila y Lucero en su primer encuentro; es la escena XIII del Acto I. Musicalmente comienza alternándose, en violines I, arpeggios de acordes de terceras y cuartas; lo tonal y lo atonal en convivencia. Se inicia por una breve participación del coro, a modo de parlato: una especie de rezo monótono y rítmico. A la vez inicia Lucero su intervención con el que dialoga, seguidamente, Mari Gaila. La orquesta, mientras, acompaña de forma puntillista donde, violines I y, a veces, II realizan diseños melódicos en colaboración con el dúo incorporándose más tarde, en esta función, flautas, oboes y clarinetes. Mientras, cellos y violas realizan ostinatos rítmicos. Queremos resaltar los cuatro últimos compases donde Lucero y Mari-Gaila cantan a la vez, pero con diferente texto, unos motivos entre notas repetidas e intervalos próximos, interrumpidos por determinantes silencios que otorgan al momento profunda belleza y emoción.

El españolismo universal garciabriliano, a través de las escenas alusivas a las romerías gallegas, hace acto de presencia. La Mari-Gaila garciabriliana, como la Carmen de Bizet, en el dúo con Lucero a modo de Habanera. Muiñeira y Pandeirada en los característicos compases de subdivisión ternaria de los bailes gallegos, que nada tienen de folklóricos y todo de espíritu de un pueblo a través de la visión valleinclanesca.

Carga dramática al máximo en la *Muerte de Laureaniño* –escena V, Acto II- donde, después de la entrada del Piu mosso con el 2+2+3 en corcheas y pasar a las semicorcheas en 4+4+6 en una clara aumentación de las figuraciones, y diluir de nuevo la orquestación para resaltar la intervención de los personajes, aparece la habitual célula garciabriliana de dos notas cortas-nota larga que ejecutan las cuerdas. Después, el efecto llamada por medio de las corcheas acentuadas en saltos descendentes de cuartas, en maderas y metales, iniciadas por un mordente de entrada, dando paso a pizzicatos en las cuerdas mientras fagotes lideran la parte cantáble. A continuación, en el Poco meno mosso, vuelve el motivo llamada de las corcheas acentuadas en dinámica fortísimo en maderas, cuerdas, percusión y piano, presagiando la terrible y gran tragedia. Y la crueldad del drama valleinclanesco en el *Acoso del pueblo a Mari-Gaila* –escena XVII, Acto II- donde los oscuros rasgos humanos, plasmados en el contenido del texto, son apoyados y resaltados por la música garciabriliana con gran precisión y fidelidad.

Menciones especiales deben tener el *Aria del Destino* –escena XIX, Acto I- y “*Por arcos de luna*” –escena XI, Acto II- de Lucero, el tenor; el emotivo y sensual dúo de Mari-Gaila y Lucero, “*Te llevaré por los aires*” –escena X, Acto II-, de profundo lirismo y ensoñación otorgado por la atmósfera creada por las entradas canónicas de flautas, oboes y corno inglés, en notas tenidas y en dinámica pianísimo; también la escena VII, “*Habré de caminar toda la noche*”, aria con la que Mari-Gaila canta en los

inicios del Acto II o “*Por las estrellas coronada*”, última escena del Acto I que escogeríamos como uno de los momentos cumbres de esta ópera. Es la intervención del Coro con Mari-Gaila: la soprano comienza su canto en la última sílaba del coro, que está en nota larga, y el coro retorna después de su intervención y de un silencio. Destacar la profundidad de emoción que esos silencios producen. Otra relevante sección, en esta misma escena, donde el coro, en perfecta homofonía y gran parte del tiempo en unísono, interrumpe frases, semifrases y palabras del texto con silencios –a la vez canta Mari-Gaila incorporándose, después, Lucero-. Queremos señalar la importancia y profundidad del tratamiento de los silencios, del sonido y de la ausencia de él, en el lenguaje garciabriliano que se hace lírico y poético: “Licencioso vuelo al mar –silencio- Mari-Gaila –silencio- desgraciada suerte tuya –silencio- Mari-Gaila –silencio- descarriada del confín –silencio- amargura de ser, amargura de sentir –silencio- Mari-Gaila –silencio- sendero de dolor, –silencio- anochecer –silencio- del caminar –silencio- muerte –silencio- ciega –silencio- suerte negra, –silencio- noche cerrada –silencio- sin libertad”. A continuación, se inicia el tutti orquestal en dinámica pianísimo y esa plenitud orquestal, delicada y alejada, se va diluyendo en los tres últimos compases permaneciendo, en el último, las notas tenidas con calderón en las violas, cellos y contrabajos. Con esta profunda emoción contenida finaliza esta escena y concluye el Primer Acto.

Divinas palabras, ópera española de finales del siglo XX, y creación poseedora de los cánones requeridos para formar parte de esa larga y gloriosa literatura operística universal. Libertad creadora, actual y valiente, plasmada con técnica, oficio e imaginación, en la ópera que lo engloba todo con la singularidad del que puede microseccionarlo todo. En eso consiste la genialidad: el papel pautado está pensado y trabajado, pero, al final, suena libre e inspirado. *Divinas palabras*, forma de contar un texto grande que la música engrandece todavía más.

DIVINAS PALABRAS, ÓPERA, 1986-1992

ACTO I

ESCENA I. *Alborada*.

Participan, en esta escena, la orquesta y el coro.

Da comienzo con la introducción de la cuerda, para crear ambiente, sobre una pedal de Sib funcionando a modo de tónica móvil. Destacamos las líneas cromáticas persistentes que le otorgan, a este comienzo, y a la escena en su conjunto, un carácter de ambiente sombrío, oscuro, de expectativa. Y también resaltamos que todos los motivos que van a aparecer, a continuación, son descendentes; descienden por grados conjuntos que, normalmente, son ornamentados –esconden una escala cromática-. El primer motivo –lo denominaremos *a*-, que después volverá a ser utilizado, es el que introducen las flautas, la flauta I y II, y es un germen compositivo melódico del cual serán extraídos otros motivos después, con distintas variaciones o combinaciones o reducciones de los mismos. Este motivo melódico (cc. 18-19) tiene, a su vez, una célula germinal o de punto de partida –Sib, Dob, Lab- formado por un intervalo de segunda ascendente y de tercera descendente –tres corcheas, la última ligada-; continúa con dos series de corcheas.



Estas tres notas son una retrogradación o notas en espejo de las presentadas en el c. 15 por los violines. Vemos después, los violines II que ejecutan las mismas notas de esa célula motriz –Sib, Dob, Lab-, pero con valores más largos, podemos decir que es una célula por aumentación (cc. 20-21) y, también, los cellos y contrabajos –lo llamaremos *a1*, que, realmente, es un motivo todavía más relevante y más cantáble-.



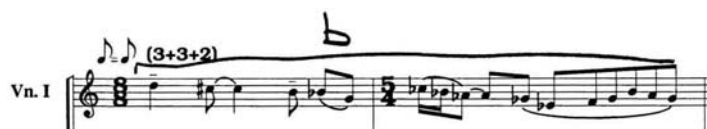
A continuación, en el c. 22, el corno inglés toma una célula variada del motivo y, después, las tres flautas a unísono lo exponen partiendo de Sol –transportado una tercera descendente-. Este motivo generador es muy garciabriliano, ya que son sus habituales células circulares, que se envuelven y nos envuelven.

En el c. 26, las flautas, utilizando melódicamente el mismo motivo generatriz, con la misma interválica, dan forma a otra fórmula variada, que será también reutilizable más adelante, de la misma forma o variado. Se configura por nota larga y grupeto, pequeño melisma o arabesco (cc. 26-27).



Este grupeto -muy cerrado, de intervalos muy pequeños, girando alrededor de una tercera menor y tocando unas notas cromáticas en forma diatónica- tiene un doble enunciado, como en algunas obras debussynianas. Toda esta sección es polifónica, están incorporándose todos los instrumentos a modo de orquestación puntillista, como es característico del siglo XX. Por lo que, no tiene una visión acórdica, sino de contrapunto; lo único que mantiene es la pedal sobre Sib, que le da un plano armónico estático a todo este movimiento.

En el c. 31 se presentan tres planos diferenciados a modo de polirritmia. Por un lado, unos tresillos de corcheas, a modo de ostinato –flautas, oboes y piano-, la célula motívica inicial en semicorcheas clarinetes y violas, y corcheas, en las trompas. Y en el c. 32 los oboes y clarinetes presentan la cabeza de un motivo que se va a definir inmediatamente. Aquí encontramos, de nuevo, el doble enunciado –característico de la música de principios del siglo XX-. Este doble enunciado de los oboes define otro motivo temático –lo denominaremos *b*- que presentan los violines I en los cc. 34 y 35, donde encontramos también la célula característica garciabriliana, dos notas cortas-nota larga.



Mientras, los violines II están exponiendo el motivo inicial, *a*, como acompañamiento. A continuación, en el c. 35, otra vez, la cabeza del motivo anterior en doble enunciado, en oboes y clarinetes. En el c. 39, los violines I y II ejecutan el motivo *a1*, aparecido en el c. 20 presentado como contratema entre los violines. Está acompañado por un ostinato rítmico que realizan flautas, oboes y clarinetes, por un lado, y violas, cellos y contrabajos, por otro. A partir del c. 45, reaparecen los grupetos en flautas, oboes, clarinetes y violines.

En el c. 48 da comienzo una subsección planteando el movimiento inicial de forma retrógrada. Aquí los violines II realizan un recuerdo del motivo *b*, a modo de variación; lo podemos denominar *b'*. Y en el c. 57 retoma el motivo inicial –*a*– en las flautas con el contratema de los oboes, comenzando, aquí, la participación de la percusión.

En el c. 61 reaparece el motivo *a1* en oboes y violines II, y después violines I, volviendo, en el c. 64 a los oboes, acompañado de polirritmias en los otros instrumentos –orquestación a diferentes planos rítmicos sonoros: tres contra dos-. Y en el c. 70 los oboes vuelven con el motivo *a*, insistiendo en él en el c. 72. A partir del c. 75 continuamos con polirritmias, orquestación en planos diferentes –dos, tres, siete-. Hasta aquí una gran introducción orquestal donde se exponen los motivos temáticos con sus células motrices, material que se utilizará después. Esta introducción funciona a modo de obertura.

En el c. 80 se inicia una sección con el *Meno mosso* –podemos denominarla zona central o paréntesis, ya que después retoma a donde lo había dejado– dando paso a la participación del coro de hombres que realizan una vocalización indeterminada con las quintas huecas –recuerda a la música medieval– y los vientos mantienen el aire con los armónicos sobre las quintas ejecutando, los violines II, la quinta desplegada por movimiento cromático. Acompañando, una orquesta muy abierta, de atmósfera: del Fa grave de los contrabajos hasta el Fa sobreagudo de los violines primeros. Los violines van descendiendo cromáticamente hasta mantener las notas formando un cluster –orquestación tipo Ligetti-. Inmediatamente, c. 84, comienza el coro de mujeres introduciendo, junto con las flautas, un nuevo motivo, lo denominaremos *c*.



El coro de mujeres inicia este tema nuevo en estilo fugado y en un registro grave. Seguimos con tónicas móviles, gran libertad armónica; podemos hablar que, globalmente, estamos en el atonalismo libre garciabriliano. Este bloque o sección finaliza en el c. 95 ejecutando, los violines II, glisandos descendentes.

En el c. 96 –volvemos a la zona de la introducción–, a ritmo de corchea y poco más mosso, retomamos el motivo *a1* en violines I y II, y la orquestación vuelve a presentarse con diferentes planos sonoros –ritmos percutidos constantes; resaltamos el tratamiento percusivo, y en ostinatos, de los metales, a veces doblados por los contrabajos-. Los diferentes planos están diferenciados por familias: por un lado, el viento madera,

ejecutando los tresillos con los reguladores en filados, por otro, los metales que se asimilan a las violas, cellos y contrabajos, de forma sincopada a modo de ostinatos rítmicos cambiando la acentuación, y sobre ello, la parte melódica de los violines. Es un recuerdo o prolongación de la sección iniciada en el c. 61. En el c. 98 tenemos, de nuevo, la doble enunciación, incorporándose, a partir del c. 100, los grupetos. La escena finaliza, en el c. 104, con el motivo *a* interpretado por las flautas (cc. 103-104). Toda esta escena es instrumental, con una mínima participación del coro, funcionando a modo de obertura y con carácter íntimo, descriptivo y ambiental, y con dinámicas en *piannísimo*.

ESCENA II.

Participan, en esta escena, Pedro Gailo, Poca Pena, Lucero y su perro Coimbra.

Se inicia la escena con la participación de Pedro Gailo, a modo de recitativo. En el c. 55 comienzan, a modo de diálogo, las intervenciones de Poca pena y Lucero que, a nivel melódico, se distinguen de la primera por los saltos interválicos –el personaje de Lucero está tratado, vocalmente, de forma muy brillante-. El tenor y los violines introducen las notas Mib, Sib, Lab, por movimiento contrario.

The musical score for Scene II, measures 13 to 15, is presented in a multi-staff format. The instruments and vocal parts included are:

- Fls.** (Flute): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- Obs.** (Oboe): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- Cl.** (Clarinet): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- Fgs.** (Bassoon): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- Tpas.** (Trumpet): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- Tpts.** (Trombone): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- Tbts.** (Tenor): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- P. Pe.** (Poca Pena): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- LU.** (Lucero): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- Va. I** (Violin I): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- Va. II** (Violin II): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- Va.** (Viola): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- Vc.** (Cello): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.
- Cb.** (Double Bass): Measures 13-15, with a triplet (3+3+2) and a dynamic marking of *pp*.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The vocal parts for Poca Pena and Lucero are also included, with lyrics in Spanish: "Cas - ta de mal pa - dre." and "Pon que no lo fue - ra."

Las cuerdas, a partir del c. 13, y los clarinetes, a partir del c. 22, están ejecutando el motivo *a*, a modo de leit motiv. En los cc. 34 y 35, las flautas retoman el motivo *a*. En el c. 40, oboes I y violines I introducen la escala de Si Mixolidio. Es de resaltar la cuarta

disminuida de los contrabajos en el c. 42 –Fa#, Si- que, en el c. 43, desplaza medio tono descendientemente –Fa, Sib-. En el c. 45 tenemos, de nuevo, el motivo *a* en los violines I y, en el c. 46, en los violines II. En el c. 48 los violines I ejecutan una escala Sib Frigio que, en el c. 49, la ejecutan los violines II.

En el c. 56 hay una ampliación melódica del motivo *a* en los violines I. En el c. 60, en las flautas, tenemos una variación del motivo *a* que, después, ejecutan los oboes y, a continuación, los clarinetes. En los violines I también aparece una variación del motivo *a* mediante las dos notas cortas, nota larga.

En el c. 70, movimiento cromático ascendente en los violines, realizado, habitualmente, por movimiento de cuarta o de quinta armónico, para luego ser desarrollado melódicamente por cromatismo; lo mismo ocurre en el c. 73. -Son recursos probables para ser utilizados para los cambios de escena-.

Hay que hacer notar que en la mayoría de las células motivicas hay un descenso interválico por cuartas, armonía determinante en esta escena y que utilizará para abrir y cerrar cambios de cuadros, de ambiente. Esto lo podemos ejemplificar con la célula motivica que el corno inglés ejecuta en el c. 64 –las cuartas descendentes: Mib, Sib, Fa-.

En el c. 76, un cambio a La en el Pocho piú mosso, con la entrada de Lucero. Después, en el c. 82 y en el 83, con la entrada de Pedro Gailo, trabajo, de nuevo, con dos notas cortas, nota larga, en la voz y en los violines II. En el c. 100 los juegos de escalas son antagónicos a los del c. 70. Aquí son diatónicos y descendentes. En los violines la forma de arranque es a través de cuartas –Fa, Sib, Mib, La-. En el c. 101 hacemos notar un Sib Mixolidio que se prolonga hasta el c. 110. En el c. 104, percibimos un cambio; abrimos otra escena. La célula silencio de corchea, dos semicorcheas, es protagonista –orquestración que puede recordar a Stravinsky-. En el c. 118 silencio con calderón señalando un cambio. Observamos un bajo en La y el efecto llamada de los intervalos de cuartas descendentes en los cc. 120 y 121 que nos avisan de la entrada de Lucero –escena de cuadro de Lucero con el Perro Coimbra-.

The image shows a page of a musical score, measures 120 and 121. The tempo is marked 'a Tempo' with a metronome marking of 120. The key signature has one sharp (F#). The score includes parts for Flute (Fls.), Oboe (Obs.), Clarinet (Cls.), Bassoon (Fgs.), Trumpet (Tpas.), Trombone (Tpts.), Trumpet/Bass (Trbs.), Cymbals (Cascabeles), Arpeggiator (Arp.), Piano (Pi.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows a complex orchestration with various instruments playing rhythmic and melodic patterns. A box highlights measure 120.

En el c. 150 señalamos en las trompas el movimiento de quinta con el motivo *a* retrógrado. A su vez, escuchamos la escala de la Dorio en los contrabajos.

Otra interrupción de silencio con calderón, en el c. 160, para iniciar otra en el c. 161, que parte de Si Mixolidio observando, en el c. 171, una escala cromática. En el c. 183 resaltamos el movimiento de quintas paralelas para destacar el movimiento melódico de

la línea superior y, en los cc. 188 y 189, de nuevo, el movimiento de cuartas descendentes en unísono de gran parte de la plantilla orquestal en ese efecto de aviso o llamada a la entrada de Lucero en el c. 193, que se inicia en Re Mixolidio y en el c. 197 a Sib Mixolidio prolongado hasta el c. 205. En el c. 209 Sib Dorio y, en el c. 214, Sib Eolio. En el c. 220 se presenta un pasaje, similar al c. 187, donde aparecen divisis y el característico descenso de cuartas en gran parte de la orquesta (cc. 222-223).

Después de otra interrupción de silencio en el c. 227, en el siguiente compás, c. 228, encontramos, procedente del c. 175, una repetición melódica que proviene de la repetición del texto por parte de Lucero; podemos hablar de una estructura tipo canción con el estribillo o ritornello. El corno inglés –c. 228- inicia la cabeza motivica realizada, después, en el c. 230 por los oboes. En el c. 235 los violines I nos presentan una escala en Mi Dorio que continúa hasta el c. 244. En el c. 246 otra interrupción en un silencio con calderón nos avisa de la entrada de la voz.

En el c. 246 vuelve Lucero. En los oboes se presenta un nuevo motivo que denominaremos *d* –nota larga, nota corta, cuatro corcheas, nota larga-, mientras el clarinete bajo y los fagotes ejecutan tresillo de fusas, nota larga. En el c. 252 violas, cellos, contrabajos y tubas ejecutan la escala de Mi Dorio mientras las trompas realizan un ostinato rítmico en corcheas. Es de resaltar, de nuevo, los intervalos de cuartas, esta vez ascendentes, en el c. 254, por parte de las flautas y justo antes de la interrupción del silencio con calderón –La, La, Re, Re, Sol, Sol-.

En el c. 256 comienza otra sección con un Andante y gran protagonismo de la voz. Se inicia con la intervención de Pedro Gailo para, en el c. 266, continuar Lucero. La voz refleja quietud, casi a modo de recitativo seco. En el c. 270 observamos un Si Dorio. Hacemos notar las habituales células garciabrilianas de dos notas cortas, nota larga –c. 276, violines II, c. 281, oboes, trompas-. Y, en el c. 286, vuelve el conocido motivo *a* en las flautas hasta que, en el c. 300, volvemos a la reiteración del texto y de lo motivico –Lucero y flautas, ritornello-. Resaltamos, en el c. 310, los movimientos de cuartas acentuadas de las tubas y, en el c. 314, de gran parte de la plantilla orquestal.

315 *a Tempo* *allarg.* *Meno mosso* $\text{♩} = 72-76$

Fls.

Obs.

Clc.

Fgs.

Tpas.

Tpts.

Trbs.

Tim.

Perc.

Pl.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

ESCENA III.

Participan, en esta escena, Juana la Reina y Pedro Gailo.

Comienza por una cuerda desdoblada en divisis y armónicos entre las violas y los violines II y en dinámica pianísimo, simulando clusters –orquestación tipo Ligetti-. En el c. 10 se inicia una especie de motivo melódico de movimiento circular –como es habitual en el lenguaje garciabriliano y en todo lo que estamos escuchando en esta ópera-. Son células motívicas pequeñas y ornamentadas. En el c. 14 observamos una escala doble armónica –utiliza la alteración del Lidio y del Mixolidio-. En el c. 16, el corno inglés nos presenta otro giro melódico consistente en grados conjuntos ascendentes –negras Sol, La, Sib- y las cuartas habituales descendiendo –corcheas, Si, Fa#, Do#-. Aquí está utilizando material armónico y melódico partiendo de cuartas y no de terceras –lenguaje contemporáneo, actual-. Cuando utiliza las terceras nos refleja un lenguaje tonal y con las cuartas el atonal. Del c. 17 al c. 20 encontramos células del motivo *a*, también en el c. 23 –violines I-, en el c. 31 –violines II-, en el c. 33 –violines I-; son los giros melódicos circulares –violines I-. Hay que resaltar la actividad, casi frenética, que el compositor el otorga a la cuerda que está tocando sin cesar.

En el c. 43 reaparece el motivo *d* presente, también, con doble enunciado y, a partir del c. 48 la música comienza a crecer con la inclusión de los cinquillos de los clarinetes y violas y, después, flautas.

A partir del c. 55, la voz –Juana La Reina- utiliza células del motivo *a* mientras violines I y II reiteran el motivo *d*. Oboes, fagotes, trompas y tubas ejecutan notas tenidas representando la verticalidad y la quietud.

A continuación –cc. 61 y ss.- se inicia un movimiento rítmico, representado por las células de tresillos de semicorcheas, utilizado como espera a que algo suceda; está finalizando esta escena.

En toda esta escena observamos como la música está dando soporte a un texto dramático. La música desnuda y quieta cuando se habla de sentimientos dolorosos y se torna rítmica cuando se increpa la conducta o se reclama compasión. Texto silabeado porque se está dialogando, expresando situaciones y suplicando piedad.

The musical score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Fls. (Flute), Obs. (Oboe), Cls. (Clarinet), Fgs. (Bassoon), Tpas. (Trumpet), Perc. (Percussion), Arp. (Arpeggio), Pl. (Piano), JU. (Voice), Va. I (Violin I), Va. II (Violin II), Va. (Viola), Vc. (Cello), and Cb. (Double Bass). The vocal line (JU.) includes the lyrics: 'di - do, tu - lli - do! ¡So - co - rran al po - bre ca - ti - vo, sin luz de ra - zón!'. The score features various musical notations, including treble and bass clefs, key signatures, and time signatures. The percussion part includes 'Plato susp.', 'Tam-tam', and 'Tam-tam'. The piano part includes 'Arp.' and 'Pl.'. The violin and viola parts include 'Va. I', 'Va. II', and 'Va.'. The cello and double bass parts include 'Vc.' and 'Cb.'. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments.

ESCENA IV.- *Romería*

Participación de dos cantantes –Milón de la Arroya y Juana la Reina-, el coro, coro de niños y ballet.

Estamos alrededor de Sol# -bajos Do#, Sol#-. Nos introduce en un claro ritmo de muiñeira contextualizando la romería que se explicita en el título de esta escena. Las flautas, en el c. 5, ejecutan seis impulsos de tres corcheas, finalizando en nota larga. Los

bajos tocan las notas Do#, Sol# en un ambiente percutido y acentuado. Se van intercalando los estribillos, que se pasean por distintos centros tonales, con los diálogos de los cantantes.

En el c. 10 se inicia otra sección dando comienzo, en el c. 115, el ritmo de una pandeirada. Juana y Milón intervenían en el ritmo de la muiñeira y el Coro en el de la pandeirada y, después, en la muiñeira. Toda esta escena está en un ambiente más diatónico, quizás por el ambiente popular y de romería que está representando. En el c. 13 y ss. se utiliza un Do# Frigio que se alterna con el Locrio –c. 27- como característica a lo popular, también representado por lo cuadrado de la estructura y la subdivisión ternaria de las danzas comentadas.

En el c. 30 se inicia otra sección dando paso a la voz –Juana la Reina- y, en el c. 50, se añade la participación del coro. En este momento lo percutido se enriquece con la adición de más instrumentos de percusión, por lo que toda la música se agranda. Las partes agudas de la plantilla orquestal son las que cantan, quedando para el resto de la orquesta en soporte rítmico. En el c. 60, la orquesta se va recogiendo para dar paso, de nuevo, a la voz solista –Milón-. En el c. 72, vuelven los violines a cantar el motivo de la danza que se reitera, de nuevo, en el c. 79 en un claro acompañamiento para unir la participación de la voz. A partir del c. 87 se empiezan a introducir los dosillos en la cuerda y, después, en la voz originando, así, polirritmia.

En el c. 101 se produce un cambio, en el Poco piú, donde comienza el Do# Lidio y la introducción de cinquillos y los picados, produciéndose un efecto llamada para apoyar al texto -¡Venid, venid, mocañas...!-. En el c. 104 pasamos a Do# Mixolidio y en el c. 108 se utiliza la escala doble enarmónica –unión de Lidio y Mixolidio-.

En el a Tempo del c. 113 da comienzo otra sección donde se introduce la participación del coro. Una característica de la misma son las células habituales garciabrilianas que, aquí, son la cabeza rítmica del motivo de la muiñeira. Esa misma célula se convierte en melódica por medio de la síncopa interpretada por las flautas –cc. 117 y ss.- y que vuelven a retomar en el c. 139 y ss. Vuelven las mismas células comentadas, cabezas del motivo de la danza –c. 146 y ss.-, ejecutadas, ahora, por los clarinetes. A partir del c. 154, primero en oboes, después en flautas -157-, vuelven las células del motivo que, aunque es de carácter melódico, la reiteración e insistencia del mismo le otorgan carácter rítmico. En este proceso estaba participando del coro comenzando, ahora, en el c. 177, el coro de mujeres. Continúan los motivos rítmico-melódicos hasta que, en el c. 196, se produce un cambio.

En el c. 196 entramos, con el a Tempo, en otra sección con la participación de elementos de percusión anunciando la entrada del coro. Comienza en el c. 198 con el ritmo de muiñeira –repetición de lo anterior- en parte de la orquesta –flautas, flautín, clarinetes y violines- hasta el c. 205 y, después, el motivo de la pandeirada (cc. 206-215),

The image shows a musical score for measures 210 through 215. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Fls.** (Flutes): Two staves, both playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Obs.** (Oboes): One staff, playing a similar melodic line to the flutes.
- Cl. I** (Clarinet I): One staff, playing a melodic line.
- Cl. III** (Clarinet III): One staff, playing a melodic line.
- Egs.** (Euphonium): One staff, playing a melodic line.
- Tpas.** (Trumpets): Two staves, playing a melodic line.
- Perc.** (Percussion): Includes Marimba and Timbale (Timb.).
- Arp.** (Arpeggiator): One staff, playing a rhythmic pattern.
- Vn. I** (Violin I): One staff, playing a melodic line.
- Vn. II** (Violin II): One staff, playing a melodic line.
- Va.** (Viola): One staff, playing a melodic line.
- Vc.** (Violoncello): One staff, playing a melodic line.
- Ch.** (Cello): One staff, playing a melodic line.

The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *div. Pizz.* and *Arco*.

añadiéndose dos compases más (cc. 216-217) con el motivo de la muiñeira. Destacamos, a partir del c. 232, como el coro canta la célula dos notas cortas, nota larga en diálogo con los instrumentos más agudos de la orquesta –flautas, oboes y violines-, los elegidos, habitualmente, en esta ópera para esta función.

En el c. 266 se inicia otra sección con el Molto Allegro: la Danza Ritual.

En el c. 304 da comienzo una especie de coda donde, orquestalmente, se torna vertiginoso por medio de los ostinatos iniciando el coro su participación en el c. 308 de forma muy silabeada. En el c. 330 está, constantemente, con movimientos de corcheas para, en el c. 336, retomar con las cuartas –violines I y II-.

En el c. 338 se inicia un cambio presagiando que algo va a suceder. Juana la Reina tiene entrada –c. 346-.

ESCENA V. *Muerte de Juana la Reina.*

Participan, en esta escena, Juana la Reina y Tatula.

Comienza indicándonos, por parte de la cuerda, una orquestación tipo impresionista –debussyniana-. Orquesta reducida con notas tenidas en las cuerdas, excepto violines I, donde los bajos ejecutan notas por saltos de cuartas.

Hay que resaltar, en el c. 25, el descenso de los violines I y II, recurso muy utilizado, hasta ahora, en la idea de apoyar un texto profundamente dramático que canta en una especie de recitativo.

En el c. 40 se inicia una zona transparente, con sordina en la cuerda y la percusión indeterminada –sin determinar las notas- y con la indicación del piano y la celesta. Vientos ejecutan corcheas en picado, mientras las cuerdas participan con notas tenidas.

En el c. 46, comienza un Piú moso destacando lo que interpretan los violines I y II, quintas aumentadas mezcladas con quintas justas, comenzando, en el c. 50, de nuevo, el movimiento cromático y en las flautas y el piano una especie de canon. Seguimos con el recitativo en la voz y, en el c. 56, señalamos esa especie de lamentos representados por los cellos ejecutando un semitono descendente –Solb, Fa-. En el c. 62 se inicia el Allegro con acordes por quintas reiteradas y acentuadas; toda la orquesta tiene carácter percutido y pesante haciendo compañía al momento dramático y, en el c. 70, se destaca la frase del cello cantando a la muerte, finalizando con las dos notas cortas, nota larga.

En el c. 73 da comienzo la coda instrumental donde, desde el c. 73 al c. 75, hay un descenso cromático que nos señala que algo va a suceder –la muerte- y que se producirá un cambio importante o comienzo de algo –a modo de interludios-. Interrupción marcada, como es habitual, por silencio con calderón.

Più mosso $\text{♩} = 108 \text{ nte}$ 75

80

ESCENA VI.

Participan, en esta escena, Lucero, Padronés y Tatula.

Comienza jugando con timbres de viento madera –flautas, clarinetes, corno inglés- y trompas con dinámica de pianos y pianísimos como si del duelo, posterior a la muerte, se tratase. Después, en el c. 11 y en los violines I, vuelve con los descensos de cuartas –La, Mi, Si-. A continuación, células de tresillos de fusas y nota larga –c. 14, clarinetes, oboes, violas-. Toda esta sección es melódica y horizontal; quietud y desnudez orquestal.

Y en el c. 31, Allegro, se inicia un cambio. Es un pasaje de carácter rítmico, muy scherzante: picados, silencios, con escritura, a veces, tipo fugato y con carácter más tonal. En el c. 42 aparece un Do Eolio y en el c. 44 observamos motivos tipo invención comenzando, en el c. 47, el tipo fugato hasta que, en el c. 55, y en tutti, va estrechando el giro –especie de stretto y tipo ostinato- para dar comienzo a otra escena.

ESCENA VII. *Timbres de plata.*

Es el dúo de Lucero y Miguelín el Padronés.

Se inicia una escritura más desnuda y horizontal donde los sonidos Do y Fa, por parte de la orquesta y de la voz, son protagonistas –acordes por cuartas-. Notas repetidas en algunos instrumentos, y notas tenidas en otros, reflejan estatismo y expectación hasta que, en el c. 40, con la interrupción del silencio con calderón, da comienzo otra sección –a Tempo- donde, en el c. 41, las cabezas de los movimientos circulares en continuidad lideran, ahora, este espacio. Estamos ante una orquestación puntillista donde la armonía deja de ser sistemática para darle protagonismo a lo horizontal, al contrapunto. Son de

resaltar dos compases de negras acentuadas, en el viento metal, que en esta escena funcionan como leit motiv, y las polirrítmias entre las diferentes familias de la orquesta.

En el c. 84 vuelve la idea de las negras acentuadas que, a veces, la transforma por disminución o aumentación hasta el final de la escena.

ESCENA VIII. *Llegada de las Gailas.*

Participan, en esta escena, Lucero, Padronés, Mari-Gaila y Simoniña.

La célula protagonista de esta escena es la que inician flautas y oboes en el c. 5 de carácter marcial –silencio de semicorchea con puntillo, fusa, semicorchea con puntillo, fusa-. Los cuatro primeros compases son una introducción instrumental, con dinámica pianísimo y sordina en las cuerdas, esperando la participación de los cantantes.

Después, incursiones rítmicas en picados en flautas, trompetas, piano y oboes son intercalados por movimientos de semicorcheas en segundas, en violines y violas, e incursiones motílicas que acompañan al canto.

Queremos resaltar la dificultad melódica de los cantantes, por las características especiales de la interválica ; está tratada de forma original y bien resuelta.

En el c. 36 entra en una zona más agitada –escritura de semicorcheas en violines y violas- hasta que, en el c. 54, entramos en un allargando para pasar a la siguiente escena.

ESCENA IX. *Planto de Mari-Gaila* (“*Escacha el cántaro*”)

Participa, en esta escena, Mari-Gaila.

Comienza a modo de pregunta y respuesta entre la cuerda, excepto bajos –cuatro fusas, nota larga- y viento madera, excepto fagotes –tresillos de semicorcheas o septillo, tresillos de semicorcheas- realizando una especie de introducción hasta la entrada de Mari-Gaila donde la orquesta va disminuyendo en participación.

En la intervención de Mari-Gaila la orquestación es desnuda –células aisladas de grupos irregulares y nota larga, y notas tenidas-, pero suena plena por su buen tratamiento. Las flautas van doblando con el violín I. En el c. 19 la voz es doblada por el cello mientras pequeños motivos van sucediéndose en el discurso. Cuando la voz tiene repetición del texto también se repite la fórmula rítmica. El tratamiento vocal es muy brillante, de clímax constante.

56 60

Fl.

Obs.

Cl.

Fgs.

Tpas.

Tpts.

Trbs.

M.G.

(onda)

ni-ña! Te mar-chaste, cu-ña-da mi-a. ¡Ay qué do-lor!

ni-ña! Te mar-chaste, cu-ña-da mi-a. ¡Ay qué do-lor! ¡Ay qué do-lor!

(duración ad lib.)

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

ESCENA X.

Participan, en esta escena, Tatula Mari-Gaila, Lucero y Simoniña.

Tenemos una orquesta al mínimo con participaciones someras de cabezas de motivos y bajos muy sobrios –cuando están presentes- mientras los solistas están cantando –hasta el c. 43-.

Desde el c. 44 al c. 64 –final- se presenta un gran interludio orquestal, probablemente, para cambiar de escenografía. Es un desarrollo de la cuerda de todo lo realizado anteriormente, con una melodía muy garciabriliana de ondas sinuosas,

Presenta un movimiento estático –notas largas tenidas y movimientos repetidos- (orquestración tipo Ligetti) en dinámica pianísimo. En el c. 9 comienza el coro de mujeres en una especie de parlato. En el c. 12 se inicia parte de la cuerda con divisis muy agudos -rozando el cluster- y los cellos y contrabajos en ese movimiento repetido, estático, de movimientos circulares, que se envuelven, en un ostinato continuo; refleja algo tenebroso y misterioso.

12

15

Fls.

Clts.

Fgs.

Tpas.

Trbs.

Perc.

PL

COROS I-II

P. GAILO

¿Dónde estás, Juana?

¿Dónde estás, herma-na mi-a?

¡Callas-te pa-ra

senca vibrato

senca vibrato

senca vibrato

Vc.

Ch.

607

motívicas y notas repetidas. Del c. 55 hasta el final unas preguntas del coro para, a continuación, crecer la masa orquestal con tresillos en semicorcheas y notas repetidas, por parte de las maderas y la percusión, y una cuerda tipo puntillista.

ESCENA XII. *Planto final*

Participan, en esta escena, Mari-Gaila y Marica del Reino.

Comienza con la participación de la cuerda y Marica del Reino realizando un dúo entre los violines I y la voz, a veces punteado por otros instrumentos. Mientras, bajos y cellos en unísono y violas y violines II en ostinato. A partir del c. 10, las flautas comienzan con un movimiento muy utilizado hasta ahora en este acto: los movimientos por cuartas descendentes, aunque el arpa, en los tres últimos compases, ejecuta arpeggios ascendentes.

La audición de esta escena nos puede sugerir una canción de cuna; algo estático, con quietud, pero con cierto vaivén.

ESCENA XIII. *Primer encuentro*

Es el dúo de Mari-Gaila y Lucero.

Se está alternando (cc. 2 y ss.), en los violines I, arpeggios de acordes de terceras y cuartas; lo tonal y lo atonal en convivencia.

Comienza por una breve participación del coro, a modo de parlato: una especie de rezo monótono y rítmico. A la vez inicia Lucero su intervención con el que dialoga, seguidamente, Mari Gaila. La orquesta, mientras, acompaña de forma puntillista donde, violines I y, a veces, II realizan diseños melódicos en colaboración con el dúo incorporándose más tarde, en esta función, flautas, oboes y clarinetes. Mientras, cellos y violas –queremos señalar la casi ausencia de los bajos– realizan ostinatos rítmicos. A partir del c. 30, y hasta el final, comienzan tresillos de semicorcheas de notas repetidas de forma alterna entre clarinetes, flautas y oboes. Queremos destacar los cuatro últimos compases (cc. 42-45) donde Lucero y Mari-Gaila cantan a la vez, pero con diferente texto, unos motivos entre notas repetidas e intervalos próximos, interrumpidos por silencios que otorgan al momento de gran belleza y emoción.

42 45

Flt. I

Obs. C.I.

Clt.

Fgs. I

Tpas. I

Arp.

M.G.

LU.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Des-va - nez-co, siento el fri - o, del va - ci - o del des - ma-yo.

No se-ja - par-te, no se-ja - le - je de los vue-los de mi ca-pa.

ESCENA XIV. *Planto final*

Participan, en esta escena, el Coro de mujeres.

Ambiente de quietud. La escena da comienzo por unos compases instrumentales donde, los violines I, ejecutan un motivo realizado con las características cuartas descendentes. Después, entra el coro tratado de forma singular y de mucha efectividad (c. 7 y ss.): se va progresando en notas, por cromatismo, pero se quedan tenidas produciendo, de esta forma, un cluster. Los bajos que eran suaves y estáticos se van convirtiendo, a partir del c. 11, en notas acentuadas, lo que produce sensación obsesiva. A partir del c. 16, estas notas acentuadas las trabaja en forma de canon –viento metal y viento madera-. A partir del c. 20 la instrumentación se diluye preparando el final de la escena. Finaliza con notas acentuadas en cellos, bajos y timbales, y notas tenidas en el resto de las cuerdas y en trompas; todo en dinámica fortísimo. Toda la escena es un llanto lleno de dolor y de desgarró.

ESCENA XV.-

Es el dúo de Marica del Reino y Pedro Gailo.

Comienzo interesante y muy efectista: mientras las cuerdas permanecen con notas tenidas, arpas y flautas realizan un toque de campanas. Orquesta diluida para resaltar el dúo, pero que va creciendo para apoyar el contenido del texto. Texto dramático y cruel,

que se hace notar por la abundancia de notas acentuadas y dinámica fuerte. A partir del c. 76, Piú moso, se inicia la sección final de la escena donde hay un cambio de textura. Textura más densa provocada por los seisillos de semicorcheas, en los violines, y la aumentación de las corcheas repetidas –primero dos corcheas, después tresillos de corcheas y, finalmente, semicorcheas-. Mientras, trémolos en la cuerda que acompañan el grito intimidatorio de Pedro Gailo: “¡Me pierdes Marica del Reino! ¡me pierdes!”. Así, concluye la escena uniéndose, sin interrupción, a la siguiente.

ESCENA XVI. *Transición (de lo demoníaco a la romería clamorosa)*

Es una escena instrumental.

Comienza por una introducción rítmica que se inicia sólo con la cuerda, la cual, realiza un diseño de corcheas y notas acentuadas por saltos de cuarta y quinta, pero de segundas cada dos. A continuación –a partir del c. 5- sigue la cuerda con ostinatos de cuatro corcheas en secuencias, mientras los cellos ejecutan nota corta, nota larga y los bajos repiten las notas Sol, Reb.

A partir del c. 12 resaltamos el toque de nota corta, nota larga ejecutado por violines I, flautas, oboes y trompas que, poco a poco se irán enriqueciendo por aumentación –grupos-, aumentando, así, la intensidad global. Esos toques, a los que hemos aludido, son efectos llamada, de atención, de insistencia.

Mientras, clarinetes y violines II ejecutan los movimientos circulares de intervalos próximos –alrededor de la tercera menor- que se envuelven. Los bajos, en tresillos de notas repetidas, están en torno a las notas Do, Lab Re y las trompetas se distinguen con un motivo rítmico muy marcado. Estamos ante una escena instrumental con un movimiento rítmico constante y un movimiento melódico reelaborado y crecido en el discurso.

ESCENA XVII. *Feria de Viana.*

Participan, en esta escena, Mari-Gaila, Lucero, Coro general y Ballet.

Después de la introducción orquestal de carácter rítmico en tutii, con notas repetidas en semicorcheas, y corchea y dos semicorcheas, queda sólo parte de la cuerda con este ritmo –violines y violas-. Aquí comienzan a aparecer otros motivos con uno característico de nota larga y corcheas, con los bajos en el habitual descenso de corcheas por cuartas. Antes de aparecer la voz, hay un cierto incremento de la orquesta, con semicorcheas picadas en violines, hasta que las notas repetidas de algunos instrumentos aparecen por disminución –síncopas, semicorcheas y tresillos de corcheas-.

En el *Meno mosso* –c. 39- comienza la participación de Mari-Gaila, a modo de habanera, con la cuerda mantenida y notas largas en diferentes instrumentos de viento. El color es sugerente y sorpresivo, ya que las armonías introducidas en la viola no corresponden con lo cantado –atonalismo libre-; estamos ante un movimiento de

carácter cromático. Cuando se repite el texto, como ha ocurrido anteriormente, sin ser una repetición literal, el ritmo y la direccionalidad se mantienen.

Después comienza otra sección instrumental, en el Ancora poco piú mosso –c. 71-, donde los violines continúan con ese motivo nota larga y corcheas, y el resto de la cuerda, percusión, tubas y piano realizan un ostinato rítmico de corcheas acentuadas y corchea, dos semicorcheas. Mientras, la cuerda acompaña con notas tenidas y algunas maderas con grupos irregulares y nota larga. Finaliza con la nota Re en semicorcheas repetidas, en los clarinetes, dando paso al dúo.

La segunda parte de la habanera es el dúo de Mari-Gaila con Lucero –c. 89 y ss.-. Ambos cantantes cantan con texto diferente y en una imitación diluida con la finalidad de resaltar el dúo y enriquecerlo a la vez.

95

Fls.

Ob.

Fgs.

Tpas.

M.G.

L.U.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

100

Fls.

Ob.

Fgs.

Tpas.

M.G.

L.U.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

unis.

trí

Yo qui - sie-ra vi-vir en la Ha - ba-na, a pe - sar del ca-lor que ha-ce a-lli. Y sa -

en un qui - trí. Ma - ri Gai - la ven a

A continuación, cuatro compases orquestales, como la introducción al dúo, para dar paso al Coro. Las participaciones del coro, como habitualmente, están realizadas en sentido homofónico. Mientras, la orquesta está realizando el ostinato rítmico anterior de semicorcheas repetidas y corchea, dos semicorcheas. El ambiente se mueve por distintos centros tonales para, a continuación, moverse por cuartas (cc. 119 y ss.) y después a Re (cc. 144-146 y c. 152 hasta el final).

ESCENA XVIII.

Participan, en esta escena, Mari-Gaila, Lucero y Padronés.

Comienza con una orquestación diluida con la característica de un acompañamiento configurado por notas repetidas, primero semicorcheas que, inmediatamente, se convierten en tresillos, en la espera y dando paso a la entrada de la voz. En el c. 4 entra Lucero, después Mari-Gaila –c. 8-, volviendo otra vez Lucero –c. 11-; estamos ante un dúo. Hasta este momento la orquesta continúa igual que en la introducción instrumental de la escena iniciándose, en el c. 12, en el *Poco più mosso e libero*, un cambio.

En este cambio, la cuerda, a excepción de los contrabajos, y el exótico instrumento Pájaro de agua ejecutan trémolos, y los vientos y el piano la célula característica de esta escena: semicorchea, fusa, formada por las habituales terceras menores –célula del pájaro-. La lira y el arpa participan con corcheas.

The musical score for Scene XVIII, measures 108-110, is presented in a standard orchestral format. The tempo is marked *Poco più mosso e libero* with a metronome marking of 108. The key signature has one flat. The score includes parts for Flute (Fls.), Oboe (Obs.), Clarinet (Cls.), Bassoon (Fgs.), Trumpet (Tpas.), Arpa, Piano (Pl.), Mari-Gaila (M.G.), Lucero (L.U.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows vocal entries for Mari-Gaila and Lucero, and instrumental accompaniment for various instruments including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Arpa, Piano, Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. There are also parts for 'Pájaro de agua' and 'Lira'.

Después, también jugando con terceras, clarinetes –c. 28- y cello –c. 29- introducen un motivo melódico en forma canónica y, en el c. 35, un descenso jugando con segundas menores nos dirigen a una interrupción sonora: silencio con calderón.

Entramos –c. 37- en la sección final de la escena, casi toda instrumental a excepción de una frase cantada por Mari-Gaila: “Mi suerte es desgracia” (cc. 43-45). En el inicio instrumental lideran las flautas –c. 37 y ss.- la parte más melódica: un motivo formado por terceras y cuartas descendentes y otro, por interválica de segunda realizando los habituales movimientos circulares. Negras acentuadas en las trompas y en los violines II

-47 y ss.-, y corcheas en intervallos de terceras y cuartas, ahora ascendentes, en el resto de la cuerda nos dirigen a la siguiente escena.

ESCENA XIX. *Aria del destino* (Venus y Ceres)

Participa, en esta escena, Lucero.

Comienza por unos trémolos en violines II y violas incorporándose, después, en los vientos, la célula de semicorchea, fusa en movimiento interválico de tercera menor, ascendente y descendente, que se extiende, a continuación, al piano –célula del pájaro-. Hay que destacar la participación del arpa y la lira, y el exótico instrumento Pájaro de agua realizando trémolos. Después, en el c. 11, desaparece la célula motívica del pájaro y, sobre los trémolos, ahora en piano y violas, introduce un motivo en los violines que van realizando una secuencia interválica de tercera menor –el compositor utiliza las terceras menores, tanto en el concepto armónico como en el melódico. En esta escena el concepto es melódico; lo define completamente en el c. 64 y lo retoma en el c. 120-.

En el c. 20 comienza la intervención de Lucero con una instrumentación muy diluida por parte de la orquesta: movimiento contrapuntístico con algunos motivos sueltos. Del c. 64 al c. 79 se presenta un pequeño interludio orquestal, a modo de paréntesis o puente, hasta la siguiente entrada de Lucero, que vuelve a aparecer en el c. 80, escena muy virtuosística para el tenor. Aquí se retoman los trémolos en parte de la cuerda –violines I, II y violas- y piano, mientras clarinetes y fagotes tocan al unísono en ese movimiento de corcheas en terceras.

En el c. 108, cuando la intervención de Lucero va a finalizar, se suceden movimientos de escalas en los violines llegando al c. 113 donde Lucero finaliza, iniciándose los últimos compases de la escena interpretados por la orquesta en tutti. La instrumentación se incrementa, al principio, con la incorporación de los tresillos de semicorcheas –en movimiento de segunda- en clarinetes, fagotes, piano y violas. Finalmente, en el c. 118, otra vez se inicia un cambio de textura: orquesta diluida donde los clarinetes nos recuerdan parte del motivo *a*, preparando la entrada, de nuevo, de Lucero que termina concluyendo la escena, en el c. 140, por medio de la habitual interrupción –silencio con calderón-.

En esta escena observamos, a través del texto y de la audición de su música, la dualidad del personaje de Lucero. Como, en su primera intervención, tiene un carácter lírico y amoroso –“Tu destino es el vuelo de la estrella en la noche”- y en la segunda, el demoníaco –“brazos con espadas recorrerán el mundo buscando el placer de herir”-.

ESCENA XX. Dúo

Es el dúo de Mari-Gaila y Lucero.

Como ya es habitual, mientras está cantando la voz –pasaje muy virtuosístico y de gran dificultad vocal en ambos cantantes-, la orquesta expone motivos diluidos en diferentes instrumentos. La música sigue apoyando al texto; ejemplo de ello es en la frase “con voces de fuego, de rojo león” en donde las trompas tienen una importante intervención. Observamos como el compositor sigue utilizando los giros de terceras menores.

30

Fls.

Obs.

Cls.

Fgs.

Tpas.

Trbs.

Tim.

Arp.

M.G.

L.U.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Più mosso $\text{♩} = 104$

Più mosso $\text{♩} = 104$

Più mosso $\text{♩} = 104$

Più mosso $\text{♩} = 104$

Più mosso $\text{♩} = 104$

fue - go, de ro - jo le - ón.

fue - go, de ro - jo le - ón.

A partir del c. 31, en el Piú mosso, se inician los últimos compases de la escena – instrumentales, como habitualmente-, donde destacamos la aparición de la cabeza del motivo *al* ejecutado por los cellos y, después, por los violines hasta el c. 40, donde la escena concluye.

ESCENA XXI. “*Por las estrellas coronada*”

Participa, en esta escena, el Coro y Mari-Gaila.

El coro, habitualmente, está tratado a dos voces: las sopranos van con los tenores y las contraltos con los bajos y, a veces, caminan al unísono. Gran parte de la intervención del coro continúa siendo homofónica. Queremos destacar la original interválica de presentar Reb, Fab, Do natural. Las notas largas que van cantando el coro son dobladas por flautas y oboes mientras la cuerda, a excepción de las violas que ejecutan negras repetidas, permanece con notas tenidas.

The musical score for Scene XXI, "Por las estrellas coronada", is presented in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of 96-104 and a rehearsal mark 5. The score includes parts for Flute (Fls.), Oboe (Obs.), Clarinet (Cls.), Bassoon (Fgs.), Trumpet (2B), Timpani (Tim.), and a string section (Va. I, Va. II, Va., Vc., Ch.). The vocal parts include a Coro (Chorus) and Mari-Gaila. The lyrics are "Co - ro - nar, co - ro - nar, co - ro - nar la". The score is marked with a tempo of 96-104 and a rehearsal mark 5.

Reiteramos la importancia que el compositor le otorga al descenso de las negras acentuadas en cuartas y terceras –c. 15- y al descenso general que presentan todas sus ideas motívicas cuando concluyen. También queremos volver a señalar la perfecta adecuación texto-música ejemplificado en palabras como vivir, presentada en intervalo ascendente, o dolor y morir, en descendente. Otra característica, de positivo efecto, es como el compositor trata a la orquesta en los interludios en que el coro no es participante: instrumentación que se diluye muy lentamente y se esconde para que el coro aparezca de nuevo. Relevante e interesante es, también, la intervención del Coro con Mari-Gaila –a partir del c. 46-: la soprano comienza su canto en la última sílaba del

coro, que está en nota larga, y el coro retorna después de su intervención y de un silencio. Queremos destacar la profundidad de emoción que esos silencios producen.

The musical score for measures 50-58 is presented in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Fls., Obs., Cls., Fgs.) and strings (C.F., Tpas.). The middle section features the CORO (Chorus) with lyrics in Spanish. The bottom section includes the M.G. (Mezoprimeira) and a string section (Vn. I, Vn. II, Va., Vc., Cb.). The tempo is marked 'J. 92' and the key signature has one flat. The score shows a complex arrangement with long notes and rests, particularly in the woodwinds and strings, and a vocal line for the chorus. The chorus part includes the lyrics 'Ma - ri Gai - la del do - lor, Ma - ri' and 'Mis re - mor - di - mien - tos'.

Dificultad extrema en la interválica de la soprano –Mib, Reb, Dob, Sib, Lab, c. 57-. Sigue trabajando con insistencia las terceras menores y las cuartas, empleando estas últimas, como viene siendo habitual, en negras descendentes –violines II, c. 58-.

A partir del c. 66 se inicia una parte de gran intensidad dramática otorgada, primero por las notas repetidas y acentuadas ejecutadas por cellos, bajos, clarinetes, clarinete bajo, fagotes, tubas y timbales; segundo, por los trémolos en violas y violines II y tercero, por las células repetidas en intervalo de segunda de los clarinetes y fagotes y, mientras, el coro participando en forma de estrechos cantando “Por sus difuntos señalada. Burlada. Por las estrellas coronada. Manchada, por el camino abandonada, perdida al viento, por el diablo deseada”

65

Fls.

Obs.

Cl. I

Cl. II

Cl.B.

Fgs.

Tpas.

Trbs.

CORO

M.G.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Por sus di - fun - tos se - ña - la - da.

Por sus di - fun - tos se - ña - la - da.

Por sus di - fun - tos se - ña - la - da. Bur - la - da

man - te

Este canto se produce en saltos interválicos como quinta aumentada, séptima mayor, octava disminuida (cc. 73-80). Aquí se incorporan trinos en las partes agudas y medias de la orquesta –clarinetes, violines I y violas-.

Señalamos otra relevante sección iniciada con el Poco meno (cc. 84-107) donde el coro, en perfecta homofonía y gran parte del tiempo en unísono, interrumpe frases, semifrases y palabras del texto con silencios. Volvemos a señalar la importancia y profundidad del tratamiento de los silencios, del sonido y de la ausencia de él, en el lenguaje garciabriliano, que se hace poético: “Licencioso vuelo al mar –silencio- Mari-Gaila –silencio- desgraciada suerte tuya –silencio- Mari-Gaila –silencio- descarriada del confín –silencio- amargura de ser, amargura de sentir –silencio- Mari-Gaila –silencio- sendero de dolor, -silencio- anochecer –silencio- del caminar –silencio- muerte –silencio- ciega –silencio- suerte negra, -silencio- noche cerrada –silencio- sin libertad” (cc. 85-112) . En toda esta intervención del coro canta, también Mari-Gaila incorporándose, en el c. 98 Lucero.

105 *Poco meno* $\text{♩} = 72$

B^o I-II
Timbales

Tim. $\text{♩} = 72$

CORO

M.G.

LU.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

110

Tim.

CORO

M.G.

LU.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

A partir del c. 112 –donde las cuerdas configuran un acorde tipo cluster- se inicia el tutti orquestal en dinámica en pianísimo, donde los vientos y el piano ejecutan la célula de dos semicorcheas en anacrusa y tresillos de salto interválico, los violines realizan tresillos de semicorcheas en segundas y terceras repetidas, los instrumentos de percusión en corcheas y semicorcheas sueltas, y las violas, cellos y bajos en notas tenidas. Esta plenitud orquestal, delicada y alejada, se va diluyendo en los tres últimos compases permaneciendo, en el último, las notas tenidas con calderón en las violas, cellos y contrabajos. Con esta profunda emoción contenida finaliza esta escena y concluye el Primer Acto.

ACTO II

ESCENA I. *Nocturnal*

Comienza la escena con el motivo *a1* a unísono en casi toda la orquesta. Es un motivo de tres compases interrumpido por silencio con calderón, repitiéndose, después, pero en variación.

The image shows a page from a musical score for Act II, Scene I, titled 'Nocturnal'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flautas, Oboes, Clarinetes, Fagotes, Trompas, Percusión, Violines I, Violines II, Violas, Violoncellos, and Contrabajos. The tempo is marked 'Flexible' and 'a Tempo'. The score shows a complex arrangement of notes and rests, with dynamic markings like 'pp' and 'f'. There are also performance instructions like 'poco più' and 'Articul. de agua'.

En el c. 10, otra tercera repetición variada con la incursión de notas tenidas en las trompas quedando, en el c. 11, una especie de diálogo entre violines y flautas. Este diseño se sucede simétricamente cada cuatro compases interrumpiéndose por el silencio con calderón comentado. Esta introducción finaliza en el c. 19.

En el c. 20 se inicia otra sección incrementándose la textura que comienza con un carácter rítmico producido por medio de los tresillos de corcheas en continuidad primero, en el viento metal añadiéndose después, en las cuerdas. Antes, viento madera y cuerda habían introducido seisillos y septillos y, en el c. 26, los maderas ejecutan tresillos de semicorcheas. Estamos ante una instrumentación por capas y, en el c. 28, los violines ejecutan un motivo por aumentación derivado del motivo *a* con los característicos movimientos circulares.

En el c. 39, los violines vuelven al motivo del principio, pero reducido a dos compases y silencio. Esta sección la podemos considerar *A'* o reexpositiva. En el c. 49 vientos maderas y cuerdas dialogan con la cabeza motívica cuatro fusas, nota larga

comenzando, en el c. 56, a reducirse la textura para finalizar esta escena y, sin interrupción, comenzar la siguiente.

ESCENA II. Dúo. Pedro Gailo/Simoniña. “He de vengar mi honra”.

Instrumentación muy diluida con una serie de ostinatos y ciertas incursiones motívicas de algunos instrumentos sobre los que se desarrolla este dúo. Todo para resaltar este dúo de carácter dramático y cruel.

A partir del c. 20 se introducen los trémolos en la cuerda y después, en el c. 24, un movimiento característico en esta escena: movimientos de saltos interválicos ascendentes y descendentes de dos corcheas, negras acentuadas en trompas y trompetas, apoyando el dramatismo del texto. Estos movimientos en el viento metal y los trémolos en la cuerda van acumulando la tensión. Dentro del dramatismo del texto, cuando el contenido trata de seducción la orquesta se reduce entrando en una orquestación más melódica –a partir c. 31-. A partir del c. 47 se introducen los compases característicos de negras acentuadas que continúan del canto -50-. Este efecto llamada se repite varias veces seguido de la voz, todo en dinámica fortísimo y en incremento de textura, con movimientos cromáticos, apoyando el contenido del texto de esta escena de terrible realidad. La escena finaliza con cuatro compases de ese efecto llamada de las cuerdas para iniciar la siguiente.

95 Poco più mosso $\text{♩} = 100-108$

The musical score is for a duet between Pedro Gailo and Simoniña. It features a variety of instruments including Flutes (Fls.), Oboes (Obs.), Clarinets (Cls.), Bassoons (Fgs.), Trumpets (Tpas.), Trombones (Trbs.), Soprano (Sl.), Alto (P.G.), Violins I and II (Vn. I, Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into three systems, each marked 'Poco più mosso' with a tempo of 100-108. The first system includes staves for Fls., Obs., Cls., and Fgs. The second system includes Tpas., Trbs., and a vocal line for Sl. The third system includes vocal lines for P.G. and Sl., and a string section (Vn. I, Vn. II, Va., Vc., Cb.). The lyrics for the vocal parts are 'mi - - ol.' and 'Ven ha-cia mi, Si - mo - ni - ña.'.

Fls.

Obs.

Cls.

Fgs.

Poco più mosso $\text{♩} = 100-108$

Tpas.

Trbs.

Poco più mosso $\text{♩} = 100-108$

Sl.

P.G.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

mi - - ol.

Ven ha-cia mi, Si - mo - ni - ña.

ESCENA III. *Transición*

Sección eminentemente instrumental con una pequeña participación, al inicio, de Pedro Gailo.

Comienza con una entrada muy rítmica que retoma las negras acentuadas y en dinámica fuerte, características de la escena anterior, donde los saltos interválicos de cuartas y de quintas dibujan una grafía de ondas sinuosas y semicirculares. Mientras, la voz de Pedro Gailo va recitando a través de esta introducción.

En el c. 11 se pasa a un movimiento rápido de tresillos de semicorcheas, en la cuerda grave –violatas, cellos y bajos- y flautas, quedando en ese diálogo de cuerdas y maderas e incursiones de viento metal. A partir del c. 27 seguimos con la misma estructura incrementándose, poco a poco, la textura, y añadiéndose los pizzicatos de violas y cellos por amplios acordes por quintas. La tensión aumenta con la llegada a la escena de Mari-Gaila con el carretón.

En el c. 37 se inicia un cambio consistente en una textura más motívica y melódica con la aparición de la cabeza del motivo *a1* de la obertura, aquí aparecido en el viento madera que, a partir del c. 41, en el Meno mosso, lo ejecutan los violines I acompañados por tresillos de semicorcheas en parte de la cuerda. Poco a poco se disminuye de textura hasta que, en el c. 53, la escena finaliza uniéndose con la siguiente.

ESCENA IV. Dúo de Mari-Gaila y Lucero. “Dúo del mar y las estrellas”

Escena de carácter y contenido amoroso; lirismo y pasión se funden en el contenido del texto y en la música que lo apoya y lo potencia.

Comienzan los enamorados a dialogar acompañados por el motivo *a1*, ejecutado por violines I, mientras el resto de la cuerda y algunas maderas acompañan con negras subrayadas y algunas síncopas en una ambientación suave y continuada.

The musical score is for a duet between Mari-Gaila and Lucero. It is in 4/4 time with a tempo of 90-108. The key signature has one flat (B-flat). The score includes vocal lines for both singers and instrumental accompaniment. The lyrics are in Spanish. The score is divided into two systems, with a measure rest of 5 measures indicated between them.

System 1:

- C.L.** (Cello): Melodic line with a slur and a fermata.
- Ch.** (Contrabass): Bass line with a slur and a fermata.
- M.G.** (Mari-Gaila): Vocal line with lyrics "Va - mos más le - jos".
- L.U.** (Lucero): Vocal line with lyrics "No se so - bre -".
- Vn. I** (Violins I): Melodic line with a slur and a fermata.
- Vn. II** (Violins II): Melodic line with a slur and a fermata.
- Va.** (Viola): Melodic line with a slur and a fermata.
- Vc.** (Violoncello): Melodic line with a slur and a fermata.
- Ch.** (Contrabass): Bass line with a slur and a fermata.

System 2:

- C.L.** (Cello): Melodic line with a slur and a fermata.
- Fig.** (Figura): Melodic line with a slur and a fermata.
- M.G.** (Mari-Gaila): Vocal line with lyrics "Mi-ro por mi hon - ra. Si a - cier - tan a ver - nos jun - tos ya es - tán le - van -".
- L.U.** (Lucero): Vocal line with lyrics "sal - te us - ted.".
- Vn. I** (Violins I): Melodic line with a slur and a fermata.
- Vn. II** (Violins II): Melodic line with a slur and a fermata.
- Va.** (Viola): Melodic line with a slur and a fermata.
- Vc.** (Violoncello): Melodic line with a slur and a fermata.
- Ch.** (Contrabass): Bass line with a slur and a fermata.

En el c. 11 los violines I realizan una variación de un motivo circular con ciertos saltos interválicos de segunda, tercera y cuarta, pero que se convierten en los movimientos celulares y circulares derivados del motivo *a*. Este motivo suave y prolongado alude al concepto del amor y la pasión.

A partir del c. 17 comienza, de nuevo, el diálogo de los enamorados, con un motivo característico ya aparecido: semicorchea, corchea con puntillo –que se repite tres veces– y nota larga. Esta célula motívica la ejecutan, también, algunas maderas. Instrumentación muy diluida y puntual para apoyar a la voz. A partir del c. 45 los violines I refuerzan el canto de Lucero y, después, de Mari-Gaila. Observamos grandes saltos interválicos en la partitura de los cantantes lo que convierten, estas participaciones, en momentos virtuosísticos de emoción y gran dificultad. También observamos abundancia de movimientos escalísticos, tanto por parte de los cantantes como de sus acompañamientos. Diálogo muy prolongado y con mucho texto

acompañado, básicamente, por los violines y algunas incursiones de clarinetes y oboes, lo que refuerza el carácter cantábil de la escena.

En el c. 80 se introduce el habitual efecto llamada, ahora en las trompas, y en el c. 86 protagonismo del corno inglés, después de las violas –c. 88- y, a continuación, de los violines –c. 92-.

En el c. 101 se inicia otra sección -en el Serenamente- donde los violines retoman el tema *al* mientras se ejecutan arpeggios de fusas –simulando arabescos- en dinámica piano. A partir del c. 107 la textura y la dinámica se transforman con la incursión, en forte, de los habituales efectos llamada, primero en cuerdas y después en maderas, fusionados por los motivos de nota larga y los movimientos circulares. En el c. 110 se inicia, de nuevo, el diálogo de los enamorados encontrándose, esta vez, en afinidades enfatizadas por un unísono entre ambos llegando hasta el calderón del c. 125.

The image displays a musical score for measures 110 to 115. The staves are arranged vertically, with vocal parts (M.G. and L.U.) and instrumental parts (Oboe, Trombones, Trumpets, Percussion, Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses). Measure 110 is marked with a box containing the number 110. The vocal parts enter with lyrics in Spanish. Measure 115 is marked with a box containing the number 115. The instrumental parts show complex rhythmic patterns and dynamics.

En el c. 126 da comienzo la sección con el título de *Las Siete Espadas*. Se inicia por un motivo de siete notas de carácter rítmico dado por las notas acentuadas que se presentan por un salto de cuarta, notas repetidas y dos notas cortas, nota larga. Esto se interrumpe por un silencio para, después, volver a reiterarse en disminución aumentando la textura y el crescendo en un tutti orquestal (cc. 131-134). En el c. 135 vuelve la habitual interrupción del silencio con calderón. Todo esto ha sido la introducción orquestal de *las Siete Espadas*.

Después del tutti anterior se quedan las flautas ejecutando el motivo, en dinámica piano, con el contratema del corno inglés; acompañando los violines I en nota larga. Dos interrupciones de silencio con calderón hasta que, en el c. 143, comienza el dúo de Mari-Gaila y Lucero con una grafía de ondas sinuosas y movimientos semicirculares. Como anteriormente, abundancia en el moviendo escalístico hasta desembocar en un salto interválico. Toda esta sección, hasta el c. 160, es la explicación de las siete espadas y de cómo Lucero, finalmente, seduce a Mari-Gaila y se produce la consumación, el encuentro carnal. A partir del c. 167, se produce gran incremento de textura donde violines I están apoyados por violas y flautas, y violines II por cellos. El resto de las maderas ejecutan tresillos de corcheas en los habituales movimientos circulares que se envuelven y nos envuelven. Contrabajos y trombones permanecen con notas tenidas mientras los timbales ejecutan trémolos.

Del c. 173 hasta el final –c. 203- estamos en el Molto Líbero donde una orquestación diluida representa la calma y la quietud, en antagonismo con el clímax anterior en motivos largos y prolongados, hasta llegar al Piú mosso donde se reiteran tresillos de semicorcheas; un glisando en el arpa concluye la escena uniéndola con la siguiente.

ESCENA V. *Viana del Prior. Muerte de Laureaniño.*

Después de una escena lírica y amorosa entramos en otra de profunda carga dramática y de tragedia.

Comienza por un tutti rítmico, todo a tempo y a unísono, con dinámica fuerte y abundancia de sforzatos. Estamos en un compás de 7/8 donde el dos y el tres están entremezclados (2+2+3). A partir del c. 9, en el Poco meno mosso y antes de entrar la voz –c. 11-, vemos la transformación del motivo rítmico a melódico, en movimientos que suben y bajan, presentados por flautas y clarinetes.

En el c. 23 queremos resaltar el acorde ejecutado por las arpas –Fa, La, Do-, acorde de séptima de dominante que, aunque no tiene esta función, sí su sonoridad es consonante. En el c. 31 se inicia un Piú mosso con orquesta muy diluida donde destacamos una célula motívica de cuatro corcheas-negra, ejecutada por el cantante –El Padronés-, y apoyada por clarinetes y oboes, donde los saltos de cuarta son protagonistas.

A partir del c. 55 entramos en un Piú mosso, de nuevo, en 7/8 -2+2+3- donde la aumentación de las figuraciones están presentes. De las corcheas en 2+2+3 pasamos a las semicorcheas en 4+4+6 (cc. 60 y ss.) hasta que el verticalismo de las cuartas y quintas tiene lugar –c. 65-. De nuevo, instrumentación diluida para resaltar la intervención de los personajes. En el c. 74 aparece la habitual célula garciabriliana de dos notas cortas, nota larga que ejecutan las cuerdas. Después, en el c. 81, el efecto llamada en esas corcheas acentuadas en saltos descendentes de cuartas –maderas y metales- iniciadas por un mordente de entrada. Después –c. 87 y ss.- se inician pizzicatos en las cuerdas mientras los fagotes lideran la parte cantáble. De nuevo, en el Poco meno mosso -c. 101- el motivo llamada de las corcheas acentuadas en saltos de cuartas descendentes en maderas, cuerdas, percusión y piano y en dinámica fortísimo, presagiando la tragedia.

Poco meno mosso $\text{♩} = 106$

Fl. *ff* *III Fin.*

Obs. *ff* *III*

Clk. *ff*

Fgs. *ff*

Tpos. *ff* *Frullato*

Tpts. *ff* *Sin sord. II-III*

Trib. *ff* *Sin sord.*

Xyl/L. *ff* *Xylofón y Lira*

Tim. *ff*

Fl. *ff*

Vn. I *Arco ff*

Vn. II *Arco ff*

Va. *Arco ff*

Vc. *Arco ff*

Cb. *Arco ff*

A continuación, la voz en la interpretación de diferentes personajes –Tatula, el soldado, Padronés...- que, en las separaciones de éstos, diferentes familias orquestales reiteran esos motivos llamada.

Finalmente, llegamos a la sección de mayor carga dramática y de tragedia –c. 135, Poco meno-, la burla y el maltrato de Laureaniño. Toda esta sección se caracteriza por los acordes tenidos, profundamente disonantes, tipo clusters, ejecutados por los violines y los instrumentos de viento realizando grandes saltos de notas acentuadas y en dinámica fortísimo. A partir del c. 147 se continúa con los mismos diseños, pero con el cambio de dinámica a pianísimo. Seguimos con la participación de la voz donde estamos en los momentos más crueles de burla morbosa y maltrato a Laureaniño. Momentos puntuales de cambio de dinámica a fortísimo para retornar, de nuevo, a los pianísimos. Destacamos la participación de la percusión y los sonidos guturales del personaje del carretón.

180

Flt.

Obs.

Cl.

Fg.

Tpas.

Tpts.

Trbs.

Perc.

Pl.

LUD.

TODOS

Va. I

Va. II

Va.

Vc.

Ch.

Xilof. (armónicos arco)

Chimes (metal)

Chimes (madera)

Chimes (cristal)

Bombo

[Miguelín hace beber al enano, hundido en las pajas del dornajo, se relame torciendo los ojos. El grito epiléptico del enano suena deformado.]

¡Viva el rum-bo!

¡Hou! ¡hou! ¡hou! ¡hou! ¡hou! ¡hou!

En el c. 197, con el Meno mosso, se inicia otra sección con la participación de la niña blanca, antagonismo de pureza frente a la oscuridad de la maldad anterior. Notas tenidas en pianísimo en la cuerda y, después, seguimos con los acordes disonantes en los violines –c. 201 y ss.-. En el c. 207 continuamos con los mismos diseños, cambiando la dinámica a fortísimo, donde los acordes tipo cluster no sólo los lleva la cuerda, sino que se incorporan el viento madera y algunos metales.

En el c. 220, Poco piú, se inicia la agonía de Laureaniño con una instrumentación muy diluida, casi sin instrumentación hasta que, en el c. 230, Piú mosso, con la intervención de Tatula, cambia la dinámica a fortísimo apareciendo, en el c. 232, los descensos por cuartas acentuadas como llamadas. Y, en el c. 234, comienza a aumentar la textura con los tresillos de corcheas ejecutados por las flautas para, en el c. 239, en el Meno mosso, retornar a los descensos por cuartas y ascensos por quintas, todas notas acentuadas en fortísimo. Volvemos, en el c. 241, piú mosso, al fondo de acordes disonantes en los violines, arpas y los armónicos de la percusión, todo en pianísimo, hasta que hay una interrupción de un calderón con la indicación del paréntesis de la partitura de *Muerte de Laureaniño* y, en el c. 247, en el Meno mosso, de nuevo, descensos por cuartas y ascensos por quintas en tutti orquestal y dinámica en fortísimo. Vuelve, de nuevo, un paréntesis en dinámica piano (cc. 249-257) donde comienzan las notas repetidas en la cuerda indicándonos una espera y aviso de que algo termina y algo comienza.

Del c. 258 al c. 268 –final de la escena- se inicia una pequeña sección titulada *Muerte de Laureaniño*. Está caracterizada por las cuartas y acordes alternos en el piano

y acordes disonantes, tipo cluster, en violines I y violas. Aquí participan Tatula y Ludovina.

ESCENA VI. *Noche de plata.*

Participan, en esta escena, Mari-Gaila, Ludovina, La Tatula, El Padronés, La niña blanca.

En continuación de la escena anterior, continuamos con los acordes disonantes tenidos en los violines y alternos en el piano con dinámica en pianísimo observando, en el c. 8, como las trompas introducen la célula dos notas cortas, nota larga. Ha empezado la intervención de Mari-Gaila sucediéndose los personajes en un diálogo continuo. A partir del c. 9 los instrumentos de viento madera inician los habituales movimientos circulares, con carácter melódico. Continúa con una orquestación muy diluida donde se hacen incursiones a la célula, como comentamos anteriormente, de dos notas cotas, nota larga.

ESCENA VII. Aria de Mari.Gaila. “*Habré de caminar toda la noche*”

Aria de lucimiento de la soprano protagonista.

Orquesta muy diluida para dejar protagonismo y apoyo a la voz. A partir del c. 26, en el Poco piú, vemos un cierto incremento en la textura orquestal reflejado en los trémolos de violines II y violas, y los tresillos de semicorcheas en los mismos instrumentos que inician una especie de interludio entre una y otra intervención vocal, donde el texto dramático, quejumbroso y oscuro es una constante.

Poco più ♩ = 84-88

Fls.

MARI GAILA

M.G. *¿Nues-tro Se-ñor Mi-se-ri-cor-dio-so, te lle-vas mis pro-ve-chos y mis*

Poco più ♩ = 84-88

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

30 *amplio* **Più mosso** ♩ = 80-84

Fps.

Tpts.

Trbs.

M.G. *ma-les me de-jas!*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

A partir del c. 42 aparecen grupos de fusas y grupos irregulares en diferentes instrumentos de la orquesta. En el c. 70, un incremento de textura producido por las semicorcheas de clarinetes, fagotes y violas realizando una especie de ostinatos rítmicos por medio de movimientos circulares. Después se diluye, otra vez, la textura hasta comenzar, en el c. 90, la sección instrumental con la que finaliza la escena.

En esta sección instrumental, iniciada en el c. 90, la cuerda canta con motivos melódicos, dando paso, a partir del c. 98 y hasta el final, a un incremento de textura en una orquestación de fondo de alejamiento y con dinámica en pianísimo: trémolos en el registro grave del piano, grupos de fusas en el clarinete bajo y en los cellos y, después, en violas con sordina participación del tam-tam grave.

The image displays a page of a musical score, specifically measures 100 through 102. The score is written for a large orchestra. The instruments listed on the left are: Fls. (Flutes), Obs. (Oboes), Cls. (Clarinets), Fgs. (Bassoons), Tpas. (Trumpets), Tpts. (Trombones), Perc. (Percussion), Pl. (Piano), Vn. I (Violins I), Vn. II (Violins II), Va. (Viola), Vc. (Cello), and Ch. (Double Bass). The music is in 2/4 time. Measure 100 is marked with a box containing the number 100. The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions like 'Tam-tam (grave)' and 'eco'. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, rhythmic texture. The score concludes with a final measure (102) featuring a sustained note in the strings and a solo entry for the English Horn.

Toda esta instrumentación nos está reflejando un sonido oscuro, grave y lejano que acompañan el drama ambiental. La escena concluye con notas tenidas en las cuerdas y la intervención solista del corno inglés que nos anuncia la siguiente escena.

ESCENA VIII. *Conjuros. Noche de Luceros.*

Participan, en esta escena, Mari Gaila, Lucero (El Trasgo) y el Coro.

La escena comienza por un tutti orquestal donde flautas y clarinetes ejecutan el motivo *a*, que denominamos desde el Acto I, mientras las cuerdas acompañan primero en negras con puntillo y después en notas tenidas -verticalismo-. La voz comienza por la participación de Mari-Gaila y, después, la de Lucero. En el c. 11 violines I, cellos y flautas realizan incursiones en ese motivo *a* por el que comenzó la escena.

En el c. 15 iniciamos un cambio que viene precedido por un movimiento cromático en tresillos de semicorcheas realizado por el viento metal. El cambio que se produce en el c. 15 es que lideran los violines y oboes el motivo *a* mientras en el resto de las maderas ejecutan mordente, nota larga, y los instrumentos graves de la cuerda notas tenidas añadiéndose al motivon, en el c. 22, los fagotes y los clarinetes, en el c. 25. Volvemos, en el c. 29, a las escalas cromáticas de los metales y en el c. 30, de nuevo, el motivo *a* en violines I, después en flautas -c. 33-, violines I -c. 34-, clarinetes y corno inglés -c. 37-. De nuevo, los movimientos escalísticos de tresillos de semicorcheas en los metales para iniciar, en el c. 40 otra sección.

En el c. 40 se presenta un cambio de textura producido por arpeggios de semicorcheas en maderas y violines, y corcheas acentuadas en cellos y contrabajos, todo en dinámica fuerte. Esto es para acompañar a la voz que tiene una intervención de muchos saltos interválicos y dinámica en fuerte realizando, Lucero, juegos vocales y pareados alegres y jocosos. En el c. 44 se va incrementando la textura en una orquestación por capas y polirritmia; cinco capas están interviniendo: tresillos de semicorcheas en escalas cromáticas en clarinetes y trompas, tresillos de corchea, dos semicorcheas, corchea en flautas, oboes y trompetas, tresillos de corcheas en piano y corcheas acentuadas en cellos y contrabajos. Seguimos con los tresillos de semicorcheas en todos los vientos dando paso, de nuevo, a la voz en el c. 48 con la intervención de Mari-Gaila donde, otra vez, se reduce la orquestación ejecutando, flautas y clarinetes, el motivo *a*, y los glisandos de la cuerda nos retornan a los tresillos de semicorcheas en forma de cromatismos de escalas en los metales, y mordente y nota larga en el resto de la orquesta. Brillantez de textura en dinámica fuerte nos dirigen a otra disminución de textura donde destacamos la intervención del piano en el registro agudo, entrando, en este momento, la intervención de Mari-Gaila donde hay que resaltar la dificultad del momento para la soprano que repite cuatro veces -igualmente el tenor- “la estrella de los reyes” en un pasaje melismático de gran complejidad (cc. 65-76), cantando ambos cantantes en imitación este pasaje de gran lucimiento vocal.

A continuación, una parte instrumental donde regresamos a la estructura escalística cromática anterior y en dinámica fortísimo, donde, para finalizarla, observamos una imitación entre metales y maderas acompañando, en notas tenidas las cuerdas y toques sueltos de la percusión (cc. 82-83).

En el c. 85 inicia Mari-Gaila, de nuevo, el dúo que se acompañan de las maderas realizando un contrapunto imitativo, el mismo diseño que el piano. Seguimos en dinámica fuerte continuando las cuerdas en semicorcheas acentuadas aportándole al pasaje, ahora, de un carácter rítmico. De nuevo escalas cromáticas en los habituales tresillos de semicorcheas entre los metales y maderas, mientras las cuerdas acompañan con notas tenidas.

Súbitamente entramos en otra sección donde dinámica y textura cambian radicalmente. Pianísimos de algunos elementos de la percusión y glisandos ascendentes y descendentes de las cuerdas dan la entrada a Mari-Gaila que, de nuevo, comienza el dúo continuando con glisandos en las cuerdas (cc. 104-109).

The musical score for measures 105-110 is written for a large orchestra and a vocal soloist. The tempo is marked "Meno mosso" with a metronome marking of 70. The score includes parts for Flute (Fls.), Oboe (Obs.), Bassoon (Fgs.), Trumpets (Tpas.), Trombones (Tpts.), Campanas (bells), Percussion (Perc.), and Mari Gaila. The percussion section includes Armonicos plato susp., Maraca, Chimes (madera), and Chimes (cristal). The string section includes Violins I (Vn. I), Violins II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The vocal soloist Mari Gaila has a part with lyrics: "¡A las o-cho, al-mas del Pur-ga-". The score features various musical notations including dynamics (pp, p, f), articulation (cresc.), and performance instructions (gliss. lentamente).

A continuación, procesos imitativos en las maderas con el diseño del motivo *a* acompañados por trémolos, en violines y en el piano (cc. 118-120), nos dirigen a un radical cambio de textura y dinámica –c. 124 y ss.- donde la habitual célula garciabriliana de dos notas cortas, nota larga es protagonista. Y escalas cromáticas acentuadas y ascendentes, en gran parte de la orquesta, nos conducen al Meno mosso del c. 130 con otra intervención de Mari-Gaila, esta vez, con una orquestación muy diluida. Sigue Lucero comenzando, en el c. 140, la sección final de la escena. Los arpeggios del arpa dan entrada a la última intervención de Mari-Gaila y, después, al grito del coro –c. 147- donde los acordes disonantes, tipo clusters, en maderas, y notas repetidas en otros instrumentos provocan el fortísimo grito donde se inicia la zona instrumental final en tutti y textura exuberante, con dinámica en forte, donde la célula dos notas cota, nota larga continúa siendo protagonista, doblando flautas y violines, manteniendo, el piano, el ostinato rítmico. Dos gritos finales del coro, en gesto descendente –c.159, c. 161-, y el ascenso de cinco sonidos en cromatismo nos unen con la siguiente escena.

160

ESCENA IX. *Danzas del amor y la muerte*

Escena que se inicia por una extensa zona instrumental donde las notas repetidas son protagonistas para, después, jugar con la repetición de intervalos de segundas y terceras en corno inglés y clarinetes, y trémolos en parte de las cuerdas (cc. 10-15). Los diseños repetidos de segundas y terceras continúan en los violines (cc. 20-27) hasta llegar, al c. 45, con un incremento de textura. Notas repetidas, diseños ondulantes desembocan, en el c. 65, en notas repetidas acentuadas en fortísimo emulando a los habituales efectos de llamada –que se repetirán simétricamente- dando entrada al coro que participa en exclamaciones con reguladores. Notas cortas, nota larga y síncopas alternando en diferentes instrumentos, incluida la percusión, acompañan el final de esta sección instrumental -donde se alterna el sentimiento rítmico de 3 y 2- que concluye con trémolos en los violines dando paso al *Canto de Eros*.

El *Canto de Eros* se inicia en el c. 77 donde el coro canta a unísono y de forma homofónica mientras negras y corcheas picadas en las maderas, arpeggios en las arpas, notas tenidas en las trompas, y diseños de nota larga y tresillos en las cuerdas –en contrapunto imitativo con el coro- acompañan – el coro va doblado por flautas y oboes-.

Poco più mosso ♩. 124-128 80

Fl. I
Fl. II
Obs. I
Obs. II
Cls.
Fgs.
Tpas.
Tpts.
Arp.
Coro
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.

Poco più mosso ♩. 124-128

Poco più mosso ♩. 124-128

Poco più mosso ♩. 124-128

De nuevo, las notas acentuadas en fortísimo –c. 113– dan paso a las desgarradoras exclamaciones del coro en fuertes y pianos –seguimos con los ritmos 2,3– hasta que, en el c. 139, cuatro compases en notas repetidas en las cuerdas concluyen esta escena uniéndose, sin interrupción, a la siguiente.

ESCENA X. Dúo Mari-Gaila/Lucero. “*Te llevaré por los aires*”

Comienza la escena recordando el motivo *a*, del principio de la ópera, presentado en flautas, oboes y corno inglés, en entradas canónicas, cuerdas, en notas tenidas, todo en dinámica pianísimo; ésta es la atmósfera donde se inicia el dúo de Lucero y Mari-Gaila: escena de profundo lirismo y ensoñación, donde texto y música están en perfecta armonía.

16

Fls.

Obs.

Fgs.

Tuba

Arp.

M.G.

L.U.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Piano

Sord.

pp

¡Ay, que des - va -

Por ar - cos de sol.

20

M.G.

L.U.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

nez - - col ¡Te - mo ca - er!

¡Ven con mi - go al

ESCENA XI. Aria de Lucero. “*Por arcos de luna*”

Es el aria de máximo lucimiento del tenor en una difícil partitura donde los grandes saltos interválicos son protagonistas. Este Aria, estructuralmente, está configurada por una parte que podemos denominar A, muy simétrica y regular, donde predomina el pulso de negra con puntillo, hasta el c. 36.

15

Fls.

Obs.

Cls.

Fgs.

Tpas.

Perc.

Arp.

L.U.

ar - - cos de vi - da, por si - mas ar - dien - tes de la ca -

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

En el c. 37 se inicia la parte *B*, zona breve marcada por las secuencias repetidas de dos compases, primero, y de uno, después hasta que, en el c. 47, se inicia la parte *A'* donde repite el texto; la melodía, inicialmente no, pero sí el espíritu de la figuración (cc. 47-50). La segunda parte de *A'* sí repite texto y el inicio de la melodía (cc. 57 y ss.). Hasta aquí una orquestación muy diluida, tipo puntillista, donde el recuerdo al motivo *a* está presente. En las últimas frases de Lucero -“Los montes vuelan, la noche expira. Por arcos de luna, por arcos de sol”- hay un incremento de textura producida por los trémolos en las cuerdas y los tresillos de semicorcheas circulares alternos en maderas y cuerdas.

Una interrupción producida por un silencio con calderón da paso al final de la escena, en el *Largamente*, zona instrumental, donde la célula nota corta, nota larga, dos notas cortas, nota larga, tresillos de semicorcheas y notas repetidas, todo muy diluido y aislado, concluyen la escena.

XII. Dúo de Mari-Gaila y Tatula. “*Ya podemos hablar sin misterios*”

En esta escena se pueden aplicar los mismos aspectos comentados en otros momentos anteriores: orquesta diluida con el propósito de que la voz sea protagonista, violines I, en ocasiones, doblando a la voz aunque no literalmente, sino con elementos variados, e instrumentos aislados reforzando, con pequeñas intervenciones, el contenido del texto y la dinámica de la música.

XIII. Aria de Mari-Gaila (Aria de los suspiros) “*Si mensajes me mandas*”

Este es el Aria donde se observa la intención de otorgar a la intervención de la soprano de un aire español. Esto lo podemos ejemplificar por los cinquillos, nota larga, célula protagonista en esta escena. Sensualidad y drama definen la personalidad de Mari-Gaila a través del contenido del texto, reflejos que también la música quiere remarcar. Saltos interválicos y brillantez reflejan la dificultad de ejecución que invitan al lucimiento de la soprano.

Comprobamos, en esta escena, un planteamiento estructural ternario. La sección A, o expositiva, abarcaría del c. 1 al c. 22.

a Tempo $\text{♩} = 60$ e liberamente 20

En el c. 23 comenzaría la sección B, zona contrastante de la anterior, donde se refleja más tranquilidad y simetría por la ausencia de los grupos irregulares. En el c. 50 se iniciaría lo que llamaríamos parte A' o reexpositiva, zona donde se repite el texto del comienzo de la escena, y la música, aunque no es literal, cumple con los mismos cánones.

XIV. Dúo de Tatula /Mari-Gaila “¿Qué puede responder la mujer enamorada?”

Volvemos a una orquestación diluida y puntillista para resaltar el protagonismo de la voz, como aspecto general en toda la escena. No obstante, queremos destacar el Piú mosso que se inicia en el c. 7, donde las violas ejecutan trémolos, cellos y contrabajos notas tenidas y, los violines, los habituales movimientos repetidos cada dos corcheas con la variante de jugar con las alteraciones. Después de cuatro compases, c. 11, se producen unas entradas en contrapunto entre flautas y fagotes, pasando, después, a corno inglés y clarinetes.

A partir del c. 23, se inicia una sección instrumental donde, la zona grave de las cuerdas –violoncelos, contrabajos- llevan los ostinatos rítmicos representados en corcheas acentuadas, y los violines, la parte cantábil cantada a unísono, señalando, aquí, el protagonismo de las fusas y de los grupos irregulares. En el c. 29, con un grupo de nueve fusas en flautas, clarinetes y violines se da paso, en el c. 30, a la incorporación de las maderas que realizan similares diseños que los violines. Poco a poco esta rítmica se irá diluyendo hasta que, en el c.36, las flautas ejecutan una especie de cadencia donde el tresillo de semicorcheas es protagonista finalizando la escena, en el c. 38, que se une, sin interrupción, a la siguiente.

XV. Dúo Lucero/Tatula. “¿Hablaste con ella?”

Orquesta al mínimo donde destacamos las escalas de semicorcheas con notas repetidas y picados que ejecutan primero violines II, y después violines I para unir la intervención de Lucero y Tatula.

En el c. 31, en el Piú mosso, destacamos los ostinatos melódicos realizados por las flautas y fagotes, en dinámica mezzo forte, apoyando la sensualidad textual mientras los violines ejecutan trinos, y los cellos y contrabajos la habitual cabeza motívica de nota larga, nota corta, también en forma de ostinato y en dinámica pianísimo representando una cuerda ambiental, de atmósfera.

Y ya, en el Allegro iniciado en el c. 60, se inicia la pequeña zona instrumental que finalizará la escena,

60 Allegro $\text{♩} = 100$ cresc. e accel. 65

Fls.

Obs.

Cls.

Fgs.

Allegro $\text{♩} = 100$ cresc. e accel.

Tpts.

Tpts. I-II

Trbn.

Tim.

LU.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

caracterizada por las corcheas acentuadas simulando los efectos llamada -muy utilizados a través de toda la ópera- ejecutados en forte y, primero, por flautas y violines a unísono pasando, después, a trompas y, a continuación, a trombones. Mientras, pinceladas de trémolos, también en dinámica forte, en los registros graves de la cuerda – violas, cellos y contrabajos-. La escena concluye seis compases después –c. 66- uniéndose, sin interrupción con la siguiente.

XVI. Transición. *El río divino*.

Es una escena instrumental con función de transición y de espera al gran suceso de la siguiente escena.

Podemos estructurarla en dos secciones o zonas. La primera liderada por las notas repetidas en pianísimo representando la espera y la quietud –el Mib como ostinato- y una segunda, iniciada en el c. 11, donde lo protagonista son las sínkopas, el sentimiento sincopado en antagonismo con lo anterior. Este impulso garciabriliano de la síncopa continuada y constante ejecutado primero por violines, después por clarinetes para, después, volver a los violines –que juegan entre I y II- refleja la amplitud, el ensanchamiento, lo continuo, lo no interrumpido... *El río divino*.

XVII. Acoso del pueblo a Mari-Gaila.

Participan, en esta escena, Padronés, Serenín de Bretal, Quintín pintado y el Coro.

Texto que refleja a un pueblo justiciero lleno de prejuicios y morbosidad. Crueldad, burla y morbo, oscuros rasgos humanos nos plasman el contenido del texto, que la música apoya con gran precisión y fidelidad.

Comienzan las notas repetidas anteriores recogiendo el testigo de lo protagonista de la escena anterior, iniciándose la intervención de la voz –final del c. 2- que está acompañada por pizzicatos y notas tenidas en las cuerdas, y corcheas en intervalos de segundas, repetidas cada dos, en clarinetes y corcheas sueltas en fagotes. Parte de la escena tiene estos acompañamientos descritos en las maderas siendo relevante, a partir del c. 9, en los violines I, acordes tenidos disonantes, tipo clusters, acompañados de pizzicatos en violines II y violas.

En el c. 25, donde los gritos moceriles con carga de burla y morbo están presentes, se inicia una zona de gran textura o densidad orquestal. En tutti se presenta una orquestación por capas. Por un lado, flautas, oboes y clarinetes, en divisis, ejecutan amplios acordes disonantes, tipo clusters; violines I, II y violas, también en divisis, ejecutan ostinatos en semicorcheas, repitiéndose cada dos, a la vez que el piano realiza acordes en semicorcheas, también repetidos cada dos. A la vez, el registro grave de las maderas –fagotes-, el registro grave de las cuerdas –cellos y contrabajos-, la percusión y los trombones ejecutan corcheas acentuadas mientras las trompas y las trompetas realizan diseños de corchea, dos semicorcheas, nota larga. Toda esta orquestación por capas está en dinámica forte por lo que tenemos gran textura e intensidad.

Fls.

Obs.

Cls.

Fgs.

Tpas.

Tpts.

Trbs.

Perc.

Pl.

Voces

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

¡jujurujó! ¡jujurujó! ¡jujurujó! ¡jujurujó!

Sord. I-II

Sord. III

A continuación, en el c. 28, da comienzo otra zona iniciada por las notas repetidas, en el registro grave de la cuerda, para dar paso al coro de hombres (c. 29-30) que canta en forte y en entradas canónicas, en forma de eco obsesivo.

30

Fls.

Obs.

Cls.

Fgs.

Tpas.

Tpts.

Trbs.

CORO DE HOMBRES

1^o

2^o

3^o

4^o

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

[En lo alto de unas peñas cubiertas de retama amarilla, destaca sobre el sol un pastor negro, volteando la honda, y a su lado, el galgo, también negro.]

Y, en el c. 31, se presenta una orquestación por capas, pero no de tutti, es decir, de textura limpia, poco densa. Los vientos maderas ejecutan los acordes disonantes, tipo clusters, que ejecutaban anteriormente los violines, las trompas y violas tresillos de corcheas de notas repetidas, violines I y II corcheas repetidas cada dos, mientras los cellos ejecutan corcheas sueltas en pizzicato –observamos la polirritmia dos contra tres-. Después, en el c.36, otra zona igual a la anterior donde los gritos moceriles y la orquestación por capas en tutti y gran densidad son protagonistas. Después, c. 40, de nuevo, el coro de hombres con entradas canónicas a modo de eco donde la orquestación en ostinatos y picados lidera este pasaje tenebroso y obsesivo hasta llegar al coro de mujeres con un ostinato de balanceo agobiante en forte que continúa en el imperativo del tutti del coro *¡Hay que hacer salir a la rapaza!*. A continuación, parlato de voces –c. 59 y ss.- y tres compases de tutti orquestal con los conocidos gritos moceriles (cc. 76-79) para, después, el parlato del coro preconizando el futuro de Mari-Gaila “*Mari-Gaila, Mari-Gaila triste tu vergüenza, triste tu camino*”.

115

Fls.

Obs.

Cts.

Fgs.

Tpas.

Tpts.

Trbs.

Perc.

Tim.

Fl.

CORO

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

a Tempo

a Tempo

a Tempo

Ma - ri Gai - la, des - hon - ra de mu - jer

XVIII. *Ladrones de honra*

Participan, en esta escena, Mari-Gaila, Milón y el Coro.

Comienza la escena con notas repetidas, como si continuase con el final de la anterior, en clarinetes y piano, e inicia su intervención Mari-Gaila que lucha verbalmente con la muchedumbre –coro- que la insulta y la quiere desnudar. Mari-Gaila canta con notas repetidas, un gran salto interválico ascendente y desciende para finalizar su frase, casi siempre en tercera. El coro interviene en parlato mientras una orquesta acompaña diluida con notas repetidas acentuadas y, después, con motivos sueltos que realiza la voz –aparecen motivos con dosillos, característicos de esta escena-.

La orquestación se va incrementando, poco a poco, hasta que, en el c. 37, aparece en los violines I y II el motivo que denominamos *a1* de la obertura. Es característica de este motivo la nota larga y el dosillo, por lo que células con dosillos son utilizadas en diferentes instrumentos en esta escena. Continúan las notas repetidas en cellos y contrabajos.

En el c. 45 Mari-Gaila interviene gritando en parlato –“Al que se me acerque lo descalabro”- contestándole Milón, también en parlato. –“¡Suelta la piedra, suéltala!”-.

45 a Tempo $\text{♩} = 120-124$

Fls. ff

Obs. ff

Cls. ff

Fgs. ff

a Tempo $\text{♩} = 120-124$

Tpas.

Tpts. ff

Trbs.

Tim.

M.G. $(gritando)$

Al que se me ja- cer- que lo des- ca - la- bro.

a Tempo $\text{♩} = 120-124$

Vn. I ff

Vn. II ff

Va. ff

Vc. ff

Cb. ff

Para acompañar este trágico, cruel y desgarrado texto maderas y violines ejecutan, en fortísimo, las habituales corcheas con picados con abundantes saltos de cuartas, como los efectos llamadas de escenas anteriores. Ostinatos y notas repetidas acompañan, a partir de aquí, disminuyendo la textura, a un texto que continúa desgarrador. Finalmente, en el c. 68, semicorcheas en fortísimo, ejecutadas por violines y violas, nos dirigen a la siguiente escena.

XIX. Foliada

Participan, en esta escena, Quintín, Mari-Gaila y el Coro.

En esta escena encontramos dos motivos principales provenientes del inicio de esta ópera. Ambos parten con las tres primeras notas, como los de la obertura. El primero se presenta, por las flautas, al inicio de esta escena. Las tres primeras notas tienen la misma interválica que el motivo *a* de la obertura presentándose, aquí, por aumentación.

Fls.

Obs.

Fgs.

Tpas.

Tpts.

Trbs.

Perc.

Tim.

Pl.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

[Mari-Gaila huye de los brazos del gigante.
El coro de voces se desgrana como una cohetada
en clamores diversos y gritos encendidos.]

128-134

El segundo proviene del motivo *a1*, pero transportado; aquí la figuración es la misma y lo ejecutan las maderas (cc. 5-6). Ambos motivos están acompañados de un tutti orquestal donde las notas repetidas van marcando la constancia en la subdivisión ternaria, que es el leit motiv. Por un lado los motivos melódicos en las maderas y el ostinato de la rítmica, simulando una danza macabra, en la parte grave de la cuerda y la percusión. En el segundo motivo –c. 5- se inicia el parlato cruel y obsesivo de voces indeterminadas.

5

Después rítmica a contratiempo (cc. 18-22) para pasar a una zona conocida, de anteriores escenas, de los morbosos gritos moceriles donde, los acordes disonantes, tipo clusters, en las maderas, los ostinatos de semicorcheas en los violines, las corcheas acentuadas en cellos y contrabajos, los tresillos de corcheas en las violas, trompetas, trombones y percusión, y los motivos corchea, dos semicorcheas, nota larga en trompas, acompañan. Estamos ante una orquestación por capas donde la polirritmia está presente (cc. 23-31).

A partir del c. 33, en el Ancora meno mosso, presentación de una orquestación diluida con textura más ligera. Ahora en 3/4 la rítmica se suaviza a través de las síncopas, y los ostinatos son ahora motivos melódicos más largos que lideran los instrumentos agudos de las maderas –flautas y oboes- y los graves de las cuerdas –cellos y contrabajos-. Mientras, la desesperada resignación de Mari-Gaila y la habitual crueldad y morbo de las gentes puesta en el parlato de las voces indeterminadas. Cuatro compases con ostinatos de corcheas en las violas finalizan la escena uniéndola, sin interrupción, con la siguiente.

XX. *Danza del dolor*

Participan, en esta escena, Mari-Gaila, Pedro Gailo, Marica del Reino, Simoniña y el Coro.

Esta escena está estructurada en dos secciones. La primera marcada por el Allegro tranquilo (cc. 1-43), en un 3/4, donde lo melódico es protagonista. Estructuras motivicas anteriores se presentan en diferentes instrumentos de la orquesta que primero toca sola para, después – a partir del c. 27-, acompañar el canto desgarrador de Mari-Gaila. Los ostinatos de cuatro corcheas interrumpidos por silencios cantados por el coro apoyan un contenido oscuro y tétrico.

35

Fls.

Obs.

Cts.

Fgs.

Tpas.

Arp.

M.G.

Voces

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

vues - tros o - jos, con ho - rror pa - ve - sas a - pa - ga - das

Mari Gaila Mari Gaila a - margu - ra noche oscu - ra negra entra - ña noche oscu - ra

A partir del Allegro (cc. 44, hasta el final de la escena) y en 12/8 comienza la segunda sección de la escena donde lo rítmico es protagonista. La rítmica de la dolorosa danza, representada por la continuidad de las corcheas repetidas y las negras con puntillos acentuadas, acompañando a las voces de los personajes. Para finalizar la escena, el parlato anunciador de las voces “¡Pedro Gailo, la mujer te traen desnuda sobre un carro, puesta a la vergüenza!”.

XXI. *Pedro Gailo/Coro de Foliada*

Estructuralmente, podemos dividir esta escena en varias secciones. La primera se inicia con el Allegro en 12/8 donde las corcheas repetidas en continuidad, y las negras con puntillo acentuadas, nos marcan el ritmo de la danza. Todo esto suena mientras el Coro canta el coro de foliada.

La segunda sección se inicia en el Poco meno mosso –c. 8- donde Pedro Gailo viene a buscar a Mari-Gaila y acaba diciendo “Quien esté libre de pecado que tire la primera piedra” (cc. 21-24).

The image shows a musical score for measures 21-24. The score is written for a large orchestra and a soloist. The instruments and parts shown are:

- Fls.** (Flutes): Measures 21-24, with a *poco rit.* marking at measure 23.
- Obs.** (Oboes): Measures 21-24, with a *poco rit.* marking at measure 23.
- Fgs.** (Fagots): Measures 21-24, with a *poco rit.* marking at measure 23.
- Tpas.** (Trumpets): Measures 21-24, with a *poco rit.* marking at measure 23.
- Trbs.** (Trumpets): Measures 21-24, with a *poco rit.* marking at measure 23.
- P.G.** (Pedro Gailo): Measures 21-24, with the lyrics: "Quien se - a li-bre de cul-pa, ti-re la pri-me-ra pie-dra." The *poco rit.* marking is present at measure 23.
- Vn. I** (Violins I): Measures 21-24, with a *poco rit.* marking at measure 23.
- Vn. II** (Violins II): Measures 21-24, with a *poco rit.* marking at measure 23.
- Va.** (Violas): Measures 21-24, with a *poco rit.* marking at measure 23.
- Vc.** (Cellos): Measures 21-24, with a *poco rit.* marking at measure 23.
- Cb.** (Contras): Measures 21-24, with a *poco rit.* marking at measure 23.

The score is written in 12/8 time and features a variety of musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings.

Aquí el acompañamiento de la orquesta comienza con los suaves movimientos circulares de las violines II en divisis –c. 8 y ss.- pasando al tutti orquestal donde la instrumentación por capas y la polirritmia es una constante (cc. 16-20).

La tercera sección se configura en el Marcato (cc. 25-31) donde los grupos irregulares, produciendo polirritmia, y los ostinatos constantes, en un gran tutti orquestal, son el denominador común.

25 Marcato $\text{♩} = 120$

La cuarta y última sección tiene lugar en el ampliante (32-36), últimos compases de la escena. En un compás de 3/4 se reduce la orquestación y la textura conviviendo, ahora con suavidad, lo rítmico y lo melódico. La escena concluye ejecutando, maderas y cuerdas, tresillos acentuados de corcheas y semicorcheas. Mientras, Pedro Gailo canta la misma frase anterior, ahora en latín.

XXII. Coro bíblico de las Divinas palabras “*Qui sine peccato est vestrum*” Participan, en esta escena, Mari-Gaila, Lucero y el Coro.

El coro en homofonía, algunas veces en unísono y otras no, cantan la letanía en latín y cada frase es interrumpida con silencios. Mientras, la rítmica de la subdivisión ternaria en corcheas repetidas en las cuerdas que, poco a poco, aumentan de textura por medio de divisas, es una constante; a la vez, pinceladas motivicas en instrumentos sueltos de la orquesta que apoyan motivos irregulares de la voz. La escena finaliza con un brillante tutti orquestal donde numerosos instrumentos de las familias orquestales tocan a unísono mientras el coro termina de cantar las *divinas palabras*.

VII.3.7. Fantasía mediterránea, 1987

Fantasía mediterránea, 1987²⁸¹, para guitarra²⁸². Desde que, en 1986, el guitarrista Gabriel Estarellas y García Abril se conocen, se entabla una relación profesional y de amistad en donde la motivación compositiva de García Abril, frente a este instrumento, se ve positivamente potenciada. *Fantasía mediterránea*, compuesta a petición de Estarellas a quien está dedicada y a quien se debe la autoría de su digitación, es el gesto de agradecimiento y admiración que el compositor realiza al intérprete y al amigo.

Respecto de esta obra el compositor manifiesta:

“La estructura de *Fantasía mediterránea* se corresponde con una gran libertad formal y con vocación de dar cauce a una expresión lírica, en contraste permanente, con aspectos virtuosísticos, llevados a los más altos niveles de tensión y desarrollo. Deliberadamente he escrito una obra que se inserte en ese repertorio de obras reservadas, exclusivamente, a los intérpretes poseedores de una gran técnica interpretativa”²⁸³.

²⁸¹ El 6 de abril de 1987 tuvo lugar su estreno en la Iglesia de Sant Antoniet de Palma de Mallorca por su dedicatario, el guitarrista mallorquín Gabriel Estarellas, dentro de la *Segunda Setmana de Música Clàssica* celebrada en la mencionada ciudad.

²⁸² *Fantasía mediterránea* fue obra obligada en el Concurso de guitarra Andrés Segovia, que tuvo lugar en Palma de Mallorca, en 1988.

²⁸³ Notas escritas por García Abril para los CDs de su obra integral para guitarra sola grabados, en 1992, por Gabriel Estarellas.

Las palabras del compositor nos indican que estamos ante una gran obra de concierto donde los recursos de la guitarra, tanto los relativos a sus posibilidades técnicas como sonoras, están explotados al máximo. *Fantasía mediterránea* es una composición escrita a un solo impulso, pero, como es habitual en la música garciabriliana, con secciones sutilmente diferenciadas para introducir zonas de corte más lírico o expresivo dentro de un denominador común eminentemente rítmico.

En *Fantasía mediterránea* encontramos una célula motívica de carácter rítmico que configura el diseño de toda la obra. Esta célula, generadora e inspiradora de toda la composición (semicorchea-tres corcheas sincopadas-semicorchea, precedida, habitualmente, por cuatro corcheas repetidas de carácter introductorio) tiene dos características principales: el espíritu de ostinato y la intención sincopada. Ambos rasgos van a determinar, por un lado, ese constante sentimiento rítmico y de tensión que ayudan al concepto de crecimiento en sentido integral –cambios de agógica, de dinámica, de dificultad técnica y musical, etc- y por otro, la sensación de amplitud y de rompimiento de métrica que, además de estar conseguido por los constantes cambios de compás, habituales del lenguaje garciabriliano, tiene toda la actitud de la presencia y constancia permanente de ese concepto sincopado. Estas dos intenciones fusionadas producen, en su audición, una sensación de libertad formal e interpretativa deliberadamente buscada. Todo está escrito y planificado por el compositor, pero, el intérprete parece recorrer caminos de libertad interpretativa y de inspiración improvisada. También hay que señalar que, lo anteriormente descrito, está acompañado de un profundo trabajo contrapuntístico –que, sin duda, dificulta la interpretación, pero enriquece el contenido y la intención compositiva- y de las mágicas sonoridades garciabrilianas producto de la naturalidad en la convivencia en el concepto modal y tonal, así como la presencia del cromatismo, la relación interválica, y su insistencia, en momentos determinados, en la ambigüedad tonal y modal.

Si una *Fantasía musical* es una composición de forma libre, *Fantasía mediterránea* se define -además de la supuesta libertad formal, aunque siempre controlada- por el elevado grado del pensamiento en la imaginación del compositor. Obra de virtuosismo al máximo hacia todas las posibilidades interpretativas del instrumento que la inspira, con la magia de la naturalidad que el gran intérprete debe imprimir para ser fiel al espíritu para el cual fue creada.

FANTASÍA MEDITERRÁNEA, 1987, puede estructurarse de la forma siguiente:

Sección A (cc. 1-.42)
Sección B (cc. 43-.86)
Sección C (cc. 87-114)
Sección D (cc. 115-132)
Sección E (cc. 133-162)
Sección F (puente) (cc. 163-175)
Sección A + Coda (c. 176)

Estamos ante una *Fantasía*, es decir, una obra de concepto unitario cuyo discurso se sucede de principio a fin. La estructuración, por la que hemos optado, sólo tiene como objetivo la ordenación de los materiales e ideas expuestas para una mayor comprensión en la dimensión de su contenido.

Sección A (cc. 1-42)

La pieza se inicia por una sección de carácter muy rítmico y virtuosístico. Se compone de seis frases y gestos o términos, los cuales comienzan en los compases 1, 9, 17, 26, 31 y 35.

Ya en la primera frase (cc. 1-8) aparece la célula rítmica principal de toda la obra: semicorchea-tres corcheas sincopadas-semicorchea. Esta será la célula protagonista de esta pieza y, en especial, de esta primera parte, aunque en las primeras frases viene precedida de cuatro corcheas. Este motivo completo, que abarca un compás, se repite constantemente –a modo de ostinato- a lo largo de los ocho compases que forman la mencionada frase, a excepción de la modificación cadencial. Comienza con la nota Re, repetida, a la cual se la van añadiendo notas, primero una segunda, a esta segunda una tercera que pasa a cuarta y de ahí a un acorde por cuartas. Es una forma de abrir la sonoridad poco a poco, mientras la voz intermedia descende cromáticamente. Mientras, el bajo realiza un pedal de tónica -indicar que nos encontramos en el centro tonal de Re- intercalando las negras con la célula extraída de la principal: semicorchea-corchea-semicorchea, que se repite cada compás alternando la tónica y la dominante. Indicar que el ritmo es estable hasta la zona cadencial -c. 6 y ss.- donde no sólo varía el ritmo de la melodía, sino que el acompañamiento se comprime con varias repeticiones seguidas de esta célula creando tensión. En cuanto al centro tonal, podemos confirmar que empieza en Rem, por el Do#, aunque aparece a veces un Fa#, producto, únicamente, de la conducción de voces para conseguir un efecto melódico.



La segunda frase se inicia en el c. 9. La estructura es muy similar a la anterior; consta también de ocho compases. La forma de comenzar con nota repetida y abrir el acorde vuelve a estar presente, pero ahora no es de forma tan ordenada, ya que la voz intermedia que se va moviendo juega un papel importante; se mueve por grados conjuntos, haciendo pequeños fragmentos de escalas, algo que estará presente en toda la pieza. Al igual que en la primera frase, el bajo continúa con su célula habitual, comprimiéndose hacia la cadencia de nuevo, aunque esta vez la cadencia se finaliza de una forma más libre, con escalas ascendentes y descendentes. En cuanto al centro tonal en ningún momento deja de ser Re, ya que el bajo pedal lo confirma, pero esta vez por encima se sucede la tonalidad de MiM, con la nota Mi repetida y no es hasta las escalas cuando se vuelve a la nota Re, pero esta vez Mixolidio por la ausencia de Do#.



Queremos también señalar que, aunque la multiplicidad métrica es una constante garciabriliana, confirmada en esta pieza, durante estas dos primeras frases se produce, casi, cada compás.

La tercera frase, que comienza en el c. 17, está compuesta por nueve compases, por lo que la simetría se va perdiendo y la fantasía empieza a tomar forma. Ahora, aunque con el motivo completo configurado por las corcheas repitiéndose a cada compás, el ritmo se estabiliza gracias al bajo, que comienza con corcheas repitiendo de nuevo la nota Re, pedal que no se abandona en toda la frase. Este ritmo de corchea se pierde hacia el c. 21, dando paso, de nuevo, a la célula del acompañamiento que vuelve a comprimirse hacia la cedencia. Sobre esto, a un ritmo armónico de compás, se suceden repeticiones de acordes, con un floreo hacia el final del compás que da impulso a la melodía. El centro tonal es Re y aparecen sobre los acordes atisbos de Lam, Sim, LabM o La con 4ª.



A partir del c. 26 detectamos ya la ruptura de la forma, al menos momentánea, de la estabilidad que traíamos. Ahora vamos alternar la denominación de gestos o términos y de frases, diferenciados por su extensión y significación. El primer gesto o término comienza en el c. 26; son cinco compases que por primera vez abandonan el ritmo repetitivo de hasta ahora, comenzando con semicorcheas, que pasan a negras y descenso de acordes por cuartas en corcheas, por grados conjuntos y de Sol a Mi, sobre el centro tonal de Re Mixolidio por el Fa#.



Después de lo anterior, otro gesto o término de cuatro compases (cc. 31-34), donde comienza a retomar cierta estabilidad y simetría. De nuevo, aparece la célula base de la pieza, esta vez sólo y repitiéndose constantemente sin corcheas. La célula del acompañamiento vuelve a aparecer jugando con la tónica y la dominante. A partir del c. 35 se basa en la tónica para perderse a ritmo de negra en los cuatro últimos compases a modo de cadencia. De nuevo, queda implícita la frase de ocho compases (cc. 35-42) funcionando a modo de pregunta y respuesta. En el c. 31, al comenzar de nuevo la parte repetitiva, el centro tonal es una mezcla de Re Lidio (por el Fa#, Do# y Sol#) y Rem por el Sib. A lo largo de la frase aparecen, también, algunos Lab y Mib, sonoridad que reaparecerá, varias veces, a lo largo de la obra –la explicación puede ser de color tímbrico y también para apartarse, intencionadamente, de los cánones tradicionales de la tonalidad, a veces, implícita-.



Sección B (cc. 43-86)

Comienza en el c. 43, y en contraposición de la anterior, se trata de una parte melódica que, aunque en su desarrollo se mezcla con la célula rítmica anterior, no pierde en ningún momento el carácter lírico.

Esta sección se inicia con una frase de nueve compases, formada por tres semifrases. Cada una de ellas, a ritmo de corcheas repetidas a dos, y con voces intermedias tenidas, realizan una melodía que comienza con un semitono ascendente, tercera descendente y cuarta o quinta ascendente. Todo esto se sucede sobre pedal de negras, primero en Re - c. 43- y más tarde en Do -c. 46-. La melodía de la primera semifrase comienza en Re, siendo el centro tonal Re Frigio. La segunda comienza en Do y la tercera en La, compartiendo las dos las alteraciones de Do Mixolidio.



Tras este comienzo tan lírico, vuelve en el c. 52 la célula rítmica principal otorgándole carácter más rítmico, pero como decíamos antes, con un sentido más melódico. En estos cuatro compases (cc. 52-54) el centro tonal vuelve a ser Re, el bajo únicamente es una negra por compás, y los acordes repetidos se caracterizan por melodías cromáticas en las voces inferiores o superiores.



En la ancrusa del c. 56 –última parte del c. 55- comienza una progresión de dos términos, en la que la primera parte se mantiene, rítmicamente, igual en los dos, y la segunda varía. Toda esta zona, aun estando en el centro tonal de Re, manteniéndose el pedal, es más ambigua en las voces superiores. El término que se repite comienza por dos corcheas seguidas de repeticiones de la célula: corchea-dos semicorcheas dibujando, en su totalidad, un descenso melódico de Re a Sol. Lo mismo ocurre en el término que comienza en la última parte del c. 58, pero el descenso se da de Do a Mi. Al primer término le sigue un inciso con la célula rítmica principal y al segundo y nuevo elemento de tresillos de corcheas sobre negra y la célula rítmica del bajo.



Del c. 62 al c. 65 vuelve a presentarse un inciso rítmico con carácter melódico, con el del c. 52 y ss. Aquí el centro tonal reaparece de forma evidente: mezcla de Rem y Lidio, y la melodía juega con el Re y el Mi, y el Re y el Mib.

En los compases siguientes vuelve a aparecer una progresión de características similares a la anterior: dos términos a distancia de un tono –melodía-, una segunda parte del primer término rítmica -c. 67- y una segunda parte del segundo compás con elementos nuevos. En cuanto a la parte rítmica de los términos, es exactamente igual a los anteriores, y melódicamente descienden de Sol a Sol y de Fa a Fa#.

Los compases que continúan son, funcionalmente, un camino hacia la zona cadencial que comienza con fragmentos de escalas que se suceden entre las voces superior e inferior, jugando en principio con Fa# del modo Mixolidio y, a partir del c. 73, se mezcla con Re Lidio, por el Sol#, mientras el bajo juega con la tónica y la dominante. Re Mixoliodio vuelve ya en las últimas escalas.



Los últimos compases, a partir del c. 79 y hasta el c. 85, retoman la estructura de compases, mezclándose la célula corchea-corchea con puntillo con la célula principal, mientras las voces intermedias ejecutan, de nuevo, fragmentos de escalas. Aunque el centro tonal es Re, el modo es ambiguo: se mezclan alteraciones de Rem, con la escala armónica de Sim o con SiM, incluso aparecen el Lab y Mib ya comentados antes –

volvemos a la explicación de efecto tímbrico-. El c. 86 nos presenta un compás de silencio con calderón indicando pausa y separación de la siguiente sección.



Sección C (cc. 87-114)

De nuevo comienza una parte melódica en el c. 87, más doliente que la anterior, con un ritmo más repetitivo y con menos intervalos rítmicos.

La célula que se repite ahora está derivada de la principal. Se trata de tres corcheas-corchea con puntillo-semicolon-corchea- dos corcheas. Se basa también en notas repetidas, con una melodía que ronda una interválica muy pequeña, mientras que la voz inferior vuelve al utilizado recurso de las bajadas cromáticas por tonos. Esta parte comienza en el centro tonal de Re, apareciendo el Do# de Rem, pero sin el Sib, cambiando a Mi en el c. 98, pero el tono o modo no queda claro, debido a las distintas alteraciones accidentales que aparecen por las bajadas cromáticas –indefinición tonal-.



En el c. 103, y a modo de puente o compases de unión, vuelven a reaparecer los acordes con la célula rítmica principal, en Mi Lidio, volviendo a la célula de esta sección a modo de cadencia, con repeticiones que deshacen la tensión sobre el pedal de Re, pero repitiendo la nota Mi, mezcla de los dos centros que se han presentado.



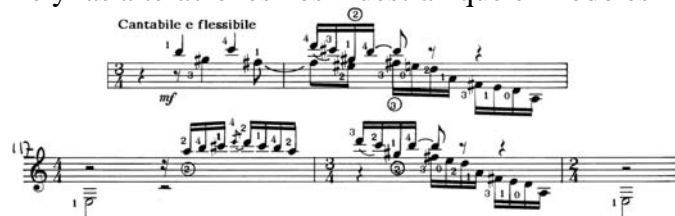
A partir del c. 107 se retoma la célula de esta parte, de una forma más desenfadada, más propia de la fantasía, sin repeticiones estrictas, desencadenando una sección cadencial hacia el final, en el centro tonal de Mi Mixolidio, remarcando sus alteraciones -Fa#, Sol#, Do#-.



Sección D (cc. 115-132)

Esta parte se inicia en el c. 115. Nos encontramos, de nuevo, en una zona melódica, algo más animada que la anterior, que conserva el carácter libre de fantasía a la vez que cierta estructura basada en las progresiones como en la *sección B*.

Estas progresiones no son literales, sino transposiciones de una célula que encabeza cada secuencia. Esta célula se trata de dos negras en la voz superior y dos en la inferior, unas a tiempo y otra a contratiempo, que dan efecto de corcheas. La primera vez que surge, ya en el c. 115, comienza en Si. A esto le siguen juegos de semicorcheas, cuyas notas principales son Re y La, lo que nos indica, junto con el bajo, que continuamos en el centro tonal de Re y las alteraciones nos muestran que el modo es Mixolidio.



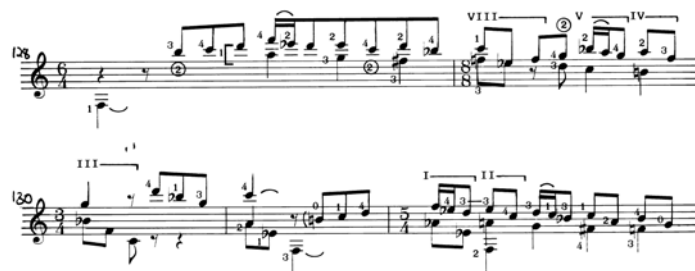
La segunda vez que aparece esta célula de arranque es en el c. 120 comenzando en Sol#. De la misma forma que la anterior, está seguida de juegos de semicorcheas que nos indican que ha modulado a Do3 Mixolidio para realizar una cadencia sorpresiva en DoM justo al final, en el c. 125.



Por último, la tercera vez que aparece, en el c. 126, es más breve. La célula del comienzo es igual, pero comenzando en Do, y los juegos de semicorcheas sólo duran un compás, suficiente para ver que ha vuelto a modular, ahora a Fa Mixolidio.



Los siguientes compases son, en realidad, una transición hacia *E*, la siguiente sección, llevándonos, poco a poco con fragmentos, a lo que será el tema principal de *E* que se confirma y desarrolla a partir del c. 133. Esta sección de transición-introducción comienza en el c. 128. En dos ocasiones se repite un mismo elemento: tres corcheas ascendentes-dos semicorcheas-dos corcheas, primero en el c. 128 y después en el c. 130. A esta célula de arranque le siguen distintas versiones con corcheas y dos semicorcheas-corchea. Destaca en la voz inferior escalas o fragmentos de escalas cromáticas que se dirigen bien a Do o a Fa la cual, junto con las alteraciones -Sib y Mib-, nos confirma que todavía continuamos en Fa Mixolidio.



Sección E (cc. 133-162)

Esta sección, que se inicia en el c. 133, es la que aparece menos drásticamente. La forma que el compositor utiliza para llegar a ella es muy progresiva, pero la consideramos una zona nueva, ya que el tema y su desarrollo tienen entidad propia y no dependen, realmente, de la parte anterior. El motivo que desarrollará aquí es: tres corcheas repetidas-dos semicorcheas-corchea, aunque una parte de éste, la célula dos semicorcheas-corchea o su inversa: corchea-dos semicorcheas, tendrán una especial importancia. Este motivo se repite cada compás durante los seis primeros, comenzando en La, Do# y Mi. El centro tonal es La, aunque la modalidad es ambigua. Por este comienzo de motivos podríamos ver LaM, pero en la melodía aparece Sib, principio de La Frigio, jugando con otras alteraciones que se desvían de las tonalidades indicadas.



A partir del c. 141 la aparición de este motivo se acompaña de juegos de semicorcheas, en general en grupos de cuatro que descienden escalonadamente. Como es propio de una fantasía, las repeticiones no tienen un orden determinado, a veces a un compás del motivo le sigue otro de semicorcheas, otras veces son tres los compases de semicorcheas finalizando, siempre, con un escala descendente que refuerza como fundamental la nota de llegada. En toda esta sección se modula varias veces conservando, en cada modulación, la fundamental como nota pedal en el bajo. Pasa por La Frigio, en el c. 142, y cambia sus alteraciones por las de Re Frigio, en el c. 145, aun estando con el pedal de La -tónica sobre dominante- para, finalmente, resolver en Re Frigio con pedal de tónica en el c. 148.

A partir del c. 155 se suceden unos compases cadenciales que arrancan con el motivo principal de esta *sección E*, comenzando en La, y juega con la célula antes indicada: dos semicorcheas-corchea, en varias voces, finalizando la melodía con una pequeña progresión de estas células -c. 159-. Tonalmente, aunque está claro que el centro es La, las alteraciones nos muestran una evidente ambigüedad, pasando por las alteraciones de La Dórico, LaM y Re Frigio -Sib y Mib-.

Sección F (puente) (cc. 163-175)

Se trata de una parte breve, sin un motivo desarrollado con función de conducción, puente, para llevarnos, de nuevo, a la *sección A*.

Comienza en el c. 163 con una escala ascendente de Mim natural, pero ese Fa# reforzará el Re Mixolidio que tiene su llegada dos compases después en el bajo manteniéndose, todo este puente, el pedal de tónica. Principalmente, destacar que toda

esta sección es una gran fermata, con un aire libre, formada por semicorcheas, bien en juegos aislados, bien en escalas que finalizan con dominante-tónica para remarcar que continuamos en Re, centro tonal de la próxima sección. En el último compás -c.173- observamos, otra vez, el elemento de la escala descendente en la voz inferior que remarca, todavía más, la llegada a la tónica en A.



Sección A + Coda (cc. 176-200+201-221))

Esta sección se inicia, de nuevo, en el c. 176, y es literal hasta el c. 200.

La *coda* comienza en el c. 201. De nuevo, no hay un cambio drástico, sino que es prolongación de A. La célula principal vuelve a ser la de A, con repeticiones constantes hasta el c. 210. En los tres primeros compases el bajo vuelve a ejecutar el ritmo característico: semicorchea-corchea-semicorchea, jugando con La y Re, de nuevo dominante y tónica, hasta llegar al c. 205 donde, doblando el ritmo de la melodía, el bajo se queda en pedal de tónica. Indicar que en esta parte juega un papel importante el Fa#, propio del modo Mixolidio, pero también el Lab y Mib, que ya habían aparecido anteriormente.

Tras un compás de silencio, que nos anuncia el final, aparece una bajada de acordes por cuartas en Re Mixolidio, como los aparecidos en los cc. 29 y 30, que dan paso a la verdadera conclusión en la que la célula rítmica principal, constantemente, se repite mientras la melodía juega entre el Re y el Mi, al inicio, siendo el bajo Mi -aunque aparece Sib y Sol#-, pasando, a continuación a La -centro de LaM- para resolver en tónica en el último compás. Podemos ver la clara intencionalidad de una cadencia final clásica: V/V – V – I.



VII.3.8. Salmo de Alegría para el siglo XXI, 1988

*Salmo de Alegría para el siglo XXI*²⁸⁴, 1988, cantata para soprano y orquesta de cuerda. Dedicada a Montserrat Caballé. Fue un encargo que el Ministerio de Cultura realizó a Antón García Abril y a Rafael Alberti para los actos de inauguración del Auditorio Nacional de Música. García Abril musicó, de nuevo, un texto realizado por Rafael Alberti²⁸⁵ para la ocasión.

La primera audición pública de esta partitura o preestreno tuvo lugar el 27 de octubre de 1988, en el Auditorio Nacional de Música, interpretado por la soprano dedicataria y la Orquesta Sinfónica de Madrid –OSM–, bajo la batuta del propio compositor. Este acto fue con motivo de finalizar, de forma original y solemne, las clases magistrales que Montserrat Caballé impartía por encargo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas –INAEM–. La soprano quería mostrar a los alumnos la situación que vive un cantante cuando se encuentra por primera vez ante una partitura, la orquesta y el director.

Después de *Cantata a Siena*, 1955; *Cántico delle creature*, 1964; *Cántico de “La Pietá”*, 1977; *Alegrías*, 1979, llega *Salmo de alegría para el siglo XXI*, 1988, su quinta cantata. Estas cinco creaciones no tienen un denominador compositivo común. García Abril, como es habitual, se pone al servicio del texto por lo que busca, en cada momento, la partitura musical que pueda reflejar y expresar mejor la línea argumental e intenciones de cada uno de ellos.

García Abril aborda la composición del *Salmo de Alegría para el siglo XXI* en la década de los ochenta. En esta década se dedica en profundidad a sus dos pasiones: la docencia y la composición. Respecto de la primera, continúa poniendo las bases de esa Cátedra de Composición que dirige desde el año 1971, y respecto de la segunda, además de lograr a lo largo de estos años, desarrollar y perfeccionar su lenguaje, su producción compositiva se hace cada vez mayor y los premios y reconocimientos son numerosos y relevantes.

Salmo de Alegría para el siglo XXI es la quinta de sus cantatas y la primera donde el compositor renuncia al coro.

“El *Salmo de alegría para el siglo XXI* hace el número cuatro²⁸⁶ de mis cantatas. En cada una de ellas he intentado crear una nueva forma de expresión aplicando diferentes técnicas compositivas. En el *Salmo*, que hoy se estrena, por primera vez renuncio a la participación del coro para quedarme, recogidamente, con la expresión de la voz sumergida en una orquesta de cuerda. En este *Salmo* he pretendido expresar, de una manera cálida, el sentimiento de amor universal. Rafael Alberti repite insistentemente la palabra “Amor”, y yo recojo este grito para intentar transmitir, a través de la música, el vuelo necesario para proclamar y convertir en un acto de fe, el amor como único vehículo de entendimiento y comunicación entre los hombres”²⁸⁷.

Como gran parte del corpus garciabriliano, sus obras están compuestas a un solo impulso aunque, para su ordenación y mejor entendimiento, es necesario seccionarlas en zonas determinadas, porque la música así nos lo indica. En el caso concreto de *Salmo de Alegría para el siglo XXI*, hemos optado por la división comprendida por una introducción, tres grandes secciones y la coda final. Estas secciones, a su vez,

²⁸⁴ El estreno oficial fue el 14 de noviembre de 1990 en el Auditorio Nacional de Música durante el concierto monográfico, que a modo de homenaje, la Orquesta Nacional de España –ONE– brindó a García Abril convertido, en dicho acto, también en director.

²⁸⁵ Estrecha relación personal y profesional, entre el poeta y el compositor, iniciada en 1959 con la composición *Dos canciones sobre “El alba alhelí”*, y continuada en 1961, 1967-69 y 1988 con *Tres nanas*, *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti* y *Salmo de la alegría para el siglo XXI*, respectivamente.

²⁸⁶ El compositor se está refiriendo a las cantatas editadas omitiendo su primera cantata, *Cantata a Siena*, 1955, por estar fuera de catálogo.

²⁸⁷ Notas de García Abril en el programa del estreno.

comprenden otras subsecciones determinadas por el texto, y por los ambientes y mensajes que el compositor quiere transmitir, quiere comunicar. También queremos hacer mención de una de las características de la escritura de García Abril, ya que vuelve a ser utilizada en esta obra: la multiplicidad métrica; continuos cambios de compás. Esto sucede tanto en las obras con texto, como en las puramente instrumentales. Es una necesidad que tiene el compositor para sentirse más libre con el concepto de la línea divisoria, elemento que sólo utiliza para una ordenación puramente estructural.

Y adentrándonos en esta cantata, comenzamos apuntando pinceladas de su introducción (cc. 1-82). Una introducción instrumental que presenta un paisaje cósmico, donde la verticalidad del conjunto orquestal nos dibuja el infinito mientras las pequeñas, las diminutas células que van surgiendo –pequeñas imágenes *mironianas* suspendidas en su cosmos-, se cuelgan de ese espacio infinito y cosmológico. Estos paseos del cosmos se detienen para presentar otros dibujos cósmicos más definidos, planteamientos melódicos más pronunciados a modo de constelaciones: *las constelaciones garciabrilianas*.

En la primera gran sección, *parte A* (cc.83-112), continuamos en el ambiente cósmico y espiritual donde la voz representa lo humano, pero con la creencia de lo trascendente. Imagen *greconiana* de los espacios o planos representados por la elevación, lo espiritual, lo divino, y lo terrenal con ambiente de fe. García Abril impulsa el texto dándole humanidad y espiritualidad. Las palabras *amor* y *alba* comienzan con la elevación del intervalo ascendente: posibilidad del inicio de un mundo nuevo en la esperanza del amor. La *Parte F* (cc.227-251) de esta misma sección, con *tempo Moderato*, cambia de nuevo drásticamente el carácter –íntimo con rasgos dramáticos; el texto alude a la muerte- volviendo a la reutilización, en la melodía, de elementos ya aparecidos como las notas repetidas en grupos de dos corcheas y los finales en los que una nota asciende para terminar con un intervalo descendente. Compases más amplios, quizá para enfatizar así la llegada del verso con la conocida melodía: “*amor, amor, es la sola palabra*”, verso e idea temática que se repite con insistencia a lo largo de la obra. Ahora necesita un acompañamiento poco denso, con notas tenidas y algunas corcheas que pasan de una voz a otra, retomando el protagonismo en los momentos del silencio del canto. Y es que García Abril continúa identificándose con el contenido y la forma del texto. El dramatismo de los versos necesita del recogimiento de la voz suspendida en la casi soledad del acompañamiento. Y ya en la *Parte G* (cc. 260-281), en los dos primeros versos, la voz, con profunda intensidad, interpreta la zona más operística de esta primera gran sección. En los dos últimos versos, la dinámica en piano ayuda a la soprano a dar el lirismo apropiado a las palabras protagonistas del texto: “*amor, amor, amor ... soy la palabra*”. Máxima extensión interválica y ascendente representando al amor elevado, sublime y salvador.

En la segunda y tercera sección, derivadas y de más corta extensión que la primera, encontramos, en el inicio de la segunda, *parte A'* (cc. 288-313), el retorno de la *dinámica* de *piano* y *pianísimo* para ayudar a expresar el lirismo y la intimidad del texto. Verticalidad en la orquesta al mínimo, representando el sonido lejano del infinito del cosmos y de la eternidad. En la *parte C'* (cc.324-336), lirismo al máximo donde texto y música nos hablan de sueños y elevadas ilusiones. En la *parte E'* (cc. 343-378), y con *dinámica* en *Allegro*, discurre una sección instrumental donde, aunque lo rítmico es protagonista, la expresión permanece con identidad. Recorrido veloz por el cosmos y paseos fugaces de constelaciones, donde la inestabilidad tonal y modal representan lo no tangible, lo no definido; la transición hacia el *Verdadero Encuentro*. En la *parte F'* (cc. 379-408), y para enfatizar un texto con dos vertientes: el drama y la esperanza, se

presentan dos zonas diferenciadas en carácter y matices con motivo de la voz que canta, en la primera, para alejar la muerte y las sombras cuando abre las puertas al nuevo siglo y, en la segunda, máximo lirismo y calma para cantar al nuevo siglo que viene con “*paz en la tierra, en los cielos y en las constelaciones más lejanas...*”

Después, los compases de unión entre ambas secciones (cc. 409-435), nos muestran las células repetidas de *negra con puntillo-corchea o corchea-negra con puntillo* acompañadas de *glisandos* –dibujos físicos de las constelaciones lejanas-, y los *movimientos circulares de semicorcheas* –dibujos circulares en la horizontalidad- acompañados de *notas largas y tenidas* –verticalidad espiritual-, unido a la constante indefinición tonal y modal –espacio cósmico no tangible-, representando el infinito paseo cósmico de las *constelaciones lejanas*, de las *infinitas constelaciones garciabrilianas*. Espacio cósmico, espiritual; lejanía, infinito, profundidad, eternidad...

Y ya en la tercera sección, donde se vuelven a reiterar en literalidad ciertos pasajes de texto y música, encontramos, en la parte C” (cc. 469-477), y en el tempo Largamente, música de máximo lirismo que canta el texto de “los corazones abiertos... el rostro sin temor... la mano blanca”. Y en una parte nueva, H (cc. 485-493), y en un poco meno mosso, orquesta y voz apoyan con energía e intensidad a un texto que le canta con paz y alegría a la tierra y al universo. Para finalizar, en la Coda (cc. 498-510), reescuchamos el verso “Amor, amor, es la sola palabra, amor, amor”. Éste es el último verso de esta obra, un epílogo donde la música se torna brillante, poderosa y convincente en ese canto al amor fraternal, al amor universal.

Salmo de Alegría para el siglo XXI es un buen ejemplo, como numerosas obras garciabrilianas, para mostrar cómo García Abril le canta a la vida y al amor: al amor humano y al amor a la humanidad; al amor terrenal y al espiritual. Al amor fraternal, elevado, ideal, integrador; al amor universal. Otro ejemplo de humanismo en la obra garciabriliana. Esta composición es la antesala, el preludio al siglo venidero al que se le saluda cantando en la esperanza de un mundo mejor; un mundo donde todos los hombres se unen, fraternalmente, a través del amor. Un canto de amor, de paz...; de fe rebosante en espiritualidad y religiosidad...

SALMO DE LA ALEGRÍA PARA EL SIGLO XXI, 1988, cantata para soprano y orquesta de cuerda.

La estructura de esta obra podemos establecerla de la forma siguiente:

Introducción: (cc. 1-82)

Primera sección: (cc. 83-287)

Parte A: (cc.83-112)

Parte B: (cc.113-140), sección rítmica e instrumental

Parte C: (cc.141-158)

Compases instrumentales de unión: (cc.159-172)

Parte D: (cc. 173-199)

Parte E: (cc. 200-226), sección rítmica e instrumental

Parte F: (cc.227-251)

Compases instrumentales de unión: (cc. 252-259)

Parte G: (cc. 260-281)

Compases de unión (cc. 282-287)

Segunda sección: (cc. 288-408)

Parte A': (cc. 288-313)

Compases instrumentales de unión: (cc. 314-323)

Parte C': (cc. 324-336)

Compases instrumentales de unión: (cc. 337-342)

Parte E': (cc. 343-378) -parte rítmica e instrumental-

Parte F': (cc. 379-408)

Compases instrumentales de unión entre secciones: (cc. 409-435)

Tercera sección: (cc. 436-493)

Parte A: (cc. 436-461)

Compases instrumentales de unión: (cc. 462-468)

Parte C'': (cc. 469-477)

Compases instrumentales –rítmicos-: (cc. 477-484)

Parte H: (cc. 485-493)

Compases de unión (cc. 494-497)

Coda: (cc. 498-510)

Las divisiones de esta obra vienen dadas por la estructura de la letra, es decir, cada una de las partes coincide con cada una de las estrofas del poema jugando musicalmente con las estrofas que son similares, con los versos que son iguales, haciendo así referencia a melodías ya escuchadas. Queremos hacer mención de una de las características de la escritura de García Abril que también es utilizada en esta obra: la multiplicidad métrica; continuos cambios de compases. Esto sucede tanto en las obras con texto como en las puramente instrumentales. Es una necesidad que tiene el compositor para sentirse más libre con el concepto de compás, elemento que solo utiliza para una ordenación puramente estructural. Denominamos con letras las partes vocales y las instrumentales - intercaladas entre las vocales-. Cuando la parte instrumental es de corta extensión y tiene una misión muy concreta de unir dos secciones, la denominamos como compases instrumentales o de unión.

Introducción: (cc. 1-82)

En la propia introducción se observa una pequeña forma tripartita, dividida en una primera parte *a* (c.1-30), otra central o de desarrollo, *b* (anacrusa c. 31-59), y una última, *a'*, que recuerda a la primera pero modificada, para unirse con el inicio de la primera sección de la obra.

En la parte *a* de la introducción –pequeña sección de carácter expositivo- destaca una célula rítmica: *blanca ligada a corchea con puntillo-semicorchea* (puntillo que será esencial en toda la obra). Es importante señalar que, aunque esta sea la *célula física o estructural* la *célula musical* será *nota corta-nota larga*, es decir, en este caso *semicorchea-blanca*, ya que es el *sentimiento anacrúsico* el que predomina –lo comprobaremos más adelante con la adecuación *música-texto*-. A esta célula se le une, en contrapunto, otra de *tres negras descendentes* que comparte protagonismo con el resto de las voces, mientras los violines I ejecutan la célula principal. En tempo *calmoso* y acompañada por notas largas, blancas o negras, se crea una atmósfera de calma

espiritual, ayudada por una dinámica en *pianísimo*. Comienza en LabM -encontramos cuatro bemoles-, aunque en principio los puntos de apoyo son Mib y Sib -dominante con su respectiva dominante-. A partir del c. 20 desaparece el LabM –y también las dos células contrapuntísticas-, para entrar en una zona inestable que nos dirige a RebM en el c. 31. Hasta entonces, aunque no se confirma la tonalidad con las alteraciones, el Reb tiene un especial protagonismo. Para reafirmar este carácter inestable se produce un cambio en la *agógica* y en la *dinámica*, intercalándose en el discurso algunos grupos de fusas.

En el c. 31 –anacrusa en el c. 30- comienza la parte *b* de la introducción -o pequeño desarrollo- en el que prima una célula derivada de la de *a*: *negra con puntillo-corchea* - como decíamos, anteriormente, el puntillo siempre presente-. El discurso está más concentrado por lo que el concepto melódico también está más presente. Poco tiempo permanece el Reb, ya que surge pronto una zona inestable conduciéndonos a SiM en el c. 43, volviendo a RebM en el c. 54. Antes de regresar a *a*, utiliza un recurso similar al del principio -donde la tonalidad era LabM, pero predominaba su dominante Mib-. Ahora llegamos a RebM, pero primero desarrolla unos compases sobre su dominante LabM. En esta zona de desarrollo, ecuador de la introducción, vuelve la dinámica a *pianísimo* aumentando hasta el *forte* en el c. 40, disminuyendo después hacia el matiz inicial, donde permanece para reencontrarse con lo conocido, con el punto de partida.

La tercera y última parte *a'* comienza en el c. 60 y recuerda, de nuevo en los violines –esta vez también en violines II-, a la primera célula aparecida, esta vez sin una segunda que haga contrapunto. Pronto esta célula repetitiva se pierde, modificando a la vez la armonía en el c. 67, aproximadamente, donde comienza a modular para llegar a la primera sección o estrofa.

Resumiendo, podemos decir que en esta introducción instrumental se nos presenta un paisaje cósmico, donde la verticalidad del conjunto orquestal nos dibuja el infinito mientras las pequeñas, las diminutas células que van surgiendo –pequeñas imágenes *mironianas* suspendidas en su cosmos-, se cuelgan de ese espacio infinito y cosmológico. Estos paseos del cosmos se detienen para presentar otros dibujos

cósmicos más definidos, planteamientos melódicos más pronunciados a modo de constelaciones –parte b-: *las constelaciones garciabrilianas*.

Primera sección: (cc. 82-280)

Parte A: (cc.82-112)

Comienza en la última parte del c. 82 –anacrusa del c.83- y finaliza con dos compases instrumentales en el c.112. La melodía principal viene tomada de la célula del desarrollo de la introducción: *negra con puntillo-corchea*, de forma ascendente. Señalamos que esta sería la *célula física* pero la *célula musical*, como decíamos anteriormente, sería *nota corta-nota larga*, en este caso, *corchea-negra con puntillo*; *sentimiento anacrúsico* que corresponde con la adecuación *música-texto* aquí representado por la palabra *amor*. Muy importante es también el gesto final del verso, con tres corcheas repetidas -elemento que se reiterará constantemente- y un giro melódico en el que asciende para terminar con un intervalo descendente, característico también en toda la obra. En los primeros versos desarrolla estos elementos, acompañados por notas tenidas y corcheas. En principio, parece que el centro tonal es La Dórico -por el bajo y el Fa#- pero sólo permanece los primeros compases, ya que pronto se envuelve en una zona inestable -mezcla de bemoles y sostenidos- para desembocar en los compases de unión entre versos, en el centro tonal de Sol en el c. 98. Los siguientes versos comienzan en el c. 101 -anacrusa del c.102-. En la melodía predomina un derivado de la célula de *negra con puntillo*, en el que se mantiene el gesto ascendente -el puntillo se convierte en corchea-. Esas corcheas son notas repetidas, siguiendo en la tónica de los elementos ya expuestos. (Relacionado con lo que dijimos anteriormente, si hablamos de *células musicales* pensaremos en *corchea-negra con puntillo* y la variación propuesta ahora será: *corchea-negra*; *corchea-negra-corchea*; *corchea-negra con puntillo, a-mor*; *el-al-ba; a-mor*; cc. 105 y ss). También aparece la célula de *negra con puntillo* sin variación y el gesto de final de frase tan característico. En cuanto al acompañamiento, continúan predominando las notas tenidas en el bajo y las corcheas en los violines. Tonalmente, una vez que llega a Sol en el c. 98, modula hasta llegar a Re Mixolidio -ya que el Do# está ausente- en el c.109, terminando la voz en su novena.

Continuamos en el ambiente cósmico y espiritual donde la voz representa lo humano, pero con la creencia de lo trascendente. Imagen *greconiana* de los espacios o planos representados por la elevación, lo espiritual, lo divino y lo terrenal con ambiente de fe. García Abril impulsa el texto dándole humanidad y espiritualidad. Las palabras *amor* y *alba* comienzan con la elevación del intervalo ascendente: posibilidad del inicio de un mundo nuevo en la esperanza del amor.

Parte B: (cc.113-140), sección rítmica e instrumental

Esta sección instrumental abarca del c. 113 hasta el c. 140. Se presenta una textura mucho más densa que la anteriormente descrita en un *tempo Allegro*. Está formada por abundancia de corcheas en las voces superiores y corcheas y negras en el acompañamiento; forma rítmica y veloz, con una melodía ininterrumpida. Tonalmente comienza en un La Dórico aunque jugando, al comienzo, con guiños a Lab, Do y Mib volviéndose a establecer el La en el c. 125. La melodía dibuja gestos ascendentes y descendentes, en cuyos extremos suelen aparecer las notas principales del tono. Tiene cierto carácter repetitivo como se observa en el c. 129 al llegar a Re Mixolidio - mantiene la alteración de antes-. Hacia el final de esta sección, son las violas quienes retoman las corcheas para unirse después al resto de cuerdas hasta alcanzar la siguiente sección.

Parte C: (cc.141-158)

Esta nueva parte vocal, que comprende la segunda estrofa del texto, comienza en el c. 141 y finaliza en el c. 158. En un *tempo Moderato* la melodía reutiliza los elementos ya aparecidos como las notas repetidas y el gesto final, utilizado ahora para finalizar cada verso. Al retomar la palabra *amor*, que recuerda al texto del principio, vuelve a la célula *negra con puntillo-corchea* (célula física-estructural) o *corchea-negra con puntillo* (célula musical, sentimiento *anacrúsico*, adecuación *música-texto, a-mor*) concluyendo con el conocido gesto final. Comienza en el Re Mixolidio anterior, modo que mantiene hasta el final, modulando, en el c. 156, a Lab. El acompañamiento realiza una especie de contrapunto en corcheas que contestan a la voz. Las notas largas son la base armónica de toda esta sección.

Compases instrumentales de unión: (cc.159-172)

Del c. 159 al c. 172 hay unos compases instrumentales de unión, que no pueden considerarse como una nueva parte ya que no tienen entidad propia. En realidad, retoman el carácter de *C* modificándose con el concepto rítmico de violas, cello y contrabajos -corcheas y sínkopas-, hasta llegar al carácter rítmico y totalmente vertical del acompañamiento de la siguiente parte. En esta progresión al ritmo estático influyen las notas repetidas de las cuerdas graves -elemento ya aparecido aunque ahora utilizado para otro fin-. La melodía que llevan los violines en forma de contrapunto nos recuerda la repetitiva melodía de la parte instrumental *B*. Tonalmente comienza con cierta inestabilidad, pero pronto se vuelve a situar en Re Mixolidio en el c. 165 jugando, después, con las resoluciones de quinta: Sol-Do para volver otra vez a Re Mixolidio en el c. 172, modo en el que comienza *D*, la sección siguiente.

The image shows a musical score for measures 158 to 172. The score is written for Soprano (S.), Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (C. B.). Measures 158 and 160 are circled. Measure 162 is marked with a double bar line and a repeat sign. Measure 164 is circled. The score shows a complex instrumental texture with various rhythmic patterns and dynamics.

Parte D: (cc. 173-199)

Comienza en el c. 173 y se extiende hasta el c. 199. Esta sección, que coincide con la tercera estrofa del texto, es la que difiere más de las ya aparecidas (continúa en la identificación texto-música). Por una parte mantiene el lirismo en la melodía, pero los elementos cambian, y aunque aparece algún que otro reconocible (notas repetidas y algún puntillo), no está tan claramente derivado como lo estaban las otras partes. Aquí juega además con el contraste; estamos en una dinámica *forte*. (*Mis hermanos del sur, llegad...*) Por una parte la melodía lírica contrasta con el acompañamiento rítmico, vertical, repetitivo y estático de los primeros compases. Por otra parte esta mezcla, que escondía un carácter fuerte, contrasta con lo armonioso que surge a partir del c.187 con el *libero*, donde la dinámica se presenta en *piano*. (*La misma mar abierta de la mano...*) En realidad el recurso que utiliza para este contraste es la dinámica y el cambio de acompañamiento: de los acordes repetidos de los primeros compases, pasa a notas

largas y tenidas en los últimos. En el c. 196, aunque aún con la voz tenida, cambia de nuevo drásticamente de carácter para anunciar la nueva sección rítmica e instrumental. Armónicamente comienza en ReM, claramente marcado con el pedal del bajo y los acordes de tónica del resto de cuerdas. Con este mismo método cambia a su relativo en el c. 176, sobre un pedal de dominante, y continúa en la misma línea pasando por LabM en el c. 179, Fa Mixolidio en c. 181, volviendo en los siguientes compases a ReM y Sim, finalizando en Re Lidio, como indica el bajo que reitera en la tónica y el Sol#.

The image shows a musical score for measures 173-179 and 181-189. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string ensemble (Violins I & II, Viola, Violoncello, Double Bass). Measure 173 is circled. The vocal lines have lyrics in Spanish. The instrumental lines show complex rhythmic patterns and harmonic changes.

Parte E: (cc. 200-226), sección rítmica e instrumental

Esta sección está en la línea de *B*, una parte instrumental y muy rítmica que comienza en el c. 200 y finaliza en el c. 226. Tiene la misma estructura y el *tempo* que *B* –*Allegro*, blanca-; los violines ejecutan las notas más breves -en este caso semicorcheas- de forma ascendente y descendente mientras el resto de cuerdas, con notas repetidas, crean acordes muy rítmicos. La melodía comienza en escalas que pronto pasan a ser grupos de semicorcheas que se repiten constantemente. El bajo, que desciende de La a Fa, nos muestra el La Mixolidio y el Fa Lidio del c. 207. En el c. 210 vuelve el La Mixolidio, jugando con su dominante Mi y Mib -algo parecido ocurriría con estos mismos tonos en *B*, c. 114 y ss-. Mientras tanto, la melodía retoma las escalas

ascendentes que ahora parten de la dominante desde distintas octavas. Todo esto se mantiene condensándose hasta llegar al c. 221, donde se juntan todas las cuerdas al unísono para repetir el La en semicorcheas. Después de pasar por tresillos e iniciar las corcheas, se realiza un *allargando e diminuendo* escrito preparando, de esta forma, la entrada de la sección siguiente.

Parte F: (cc.227-251)

En esta sección, con *tempo Moderato*, cambia de nuevo drásticamente el carácter – íntimo con rasgos dramáticos; el texto alude a la muerte- volviendo a la reutilización, en la melodía, de elementos ya aparecidos como las notas repetidas en grupos de dos corcheas y los finales en los que una nota asciende para terminar con un intervalo descendente. Esto ocurre en los tres primeros versos, separados del último por unos compases instrumentales. Estos compases son más amplios, quizá para enfatizar así la llegada del verso con la conocida melodía: *amor, amor, es la sola palabra*, similar a cuantos han aparecido con este texto hasta ahora. El acompañamiento es poco denso, con notas tenidas y algunas corcheas que pasan de una voz a otra, retomando el protagonismo en los momentos de silencio de la voz. Aunque el bajo determina claramente el centro tonal de La, la melodía nos indica con su continuo Fa# que el La es Dórico, mientras que el acompañamiento muestra más ambigüedad sugiriendo en momentos un LaM.

García Abril continúa identificándose con el contenido y la forma del texto. El dramatismo de los versos necesita del recogimiento de la voz suspendida en la casi la soledad del silencio –mínimo acompañamiento-.

227 *Andante* $\text{♩} = 78$

La - jon la muer-to, un

man-do sin te-ri-dad, sin cam-por in-con-dia-dos de ba-

ta - llao,

VI. I

VI. II

Vla.

V.C.

C.B.

Compases instrumentales de unión: (cc. 252-259)

Del c. 252 hasta el c. 259 se presenta una pequeña zona de unión. Aquí la orquesta retoma la escritura vertical y repetitiva con una armonía ambigua que insiste en Sib, Fa# y Re para finalizar en Do, aparentemente Mixolidio por el Sib, en el c. 258.

Parte G: (cc. 260-281)

La última parte de esta primera sección comienza en el c. 260 y finaliza en el c. 281. La melodía viene derivada, como la mayoría, del final de la frase principal: *el tresillo de notas repetidas con el giro ascendente y descendente final*; solo que aquí, dependiendo del texto, se va adaptando, hasta llegar, en el c. 277, a la frase principal con esa rítmica de *corchea-negra con puntillo* –ya hablamos solo de la *célula musical*, lo auténtico- y el final característico. Los primeros versos están acompañados, únicamente, por unas corcheas repetidas en violines apoyadas por notas tenidas en el resto de cuerdas pasando por los centros tonales de Do y Mib. Hacia el final el acompañamiento se hace más contrapuntístico: grupos de corcheas en zona muy inestable tonalmente que finaliza en ReM mientras la voz ejecuta la novena, como ocurría en A.

En los dos primeros versos la voz, con profunda intensidad, interpreta la zona más operística de esta sección. En los dos últimos versos, la dinámica en piano ayuda a la

voz a dar el lirismo apropiado a las palabras protagonistas del texto: *amor, amor, amor ... soy la palabra*. Máxima extensión interválica y ascendente representando al *amor* elevado, sublime y salvador.

Los compases que continúan (cc. 282-287) son de unión; unión pero al mismo tiempo, un paréntesis. Unen a la siguiente sección, pero repitiendo la célula principal de la última frase que hemos escuchado, con calderones, a modo de recuerdo y de preparación. (Aquí la célula sí es la física o estructural *negra con puntillo-corchea y nota corta-nota larga* para los finales).

Segunda sección: (cc. 288-408)

La segunda y tercera sección están derivadas de la primera, aunque son más cortas en extensión. Ambas tienen similares características: aparecen A' y C', compases rítmicos que, debido al volumen en la segunda sección, tienen carácter de parte; a esto se le añade otra zona distinta, derivada o no de alguna de la primera sección. Ambas secciones están formadas por tres estrofas, la primera de ellas similar a la inicial, original de todo el texto.

Parte A': (cc. 288-313)

Comienza en el c. 288 y finaliza en el c. 313. El texto de esta parte está derivado de A, con pequeñas variaciones, por lo tanto la música también está inspirada en aquella.

En este caso la célula *corchea anacrusa-negra con puntillo* de A, que aparece en la palabra amor, está modificada y se presenta como *negra y blanca con puntillo*, conservando la estructura de *nota corta-nota larga*. Esta vez, cada una de las células están separadas por unos compases instrumentales en los que la orquesta retoma el contrapunto de la introducción con las células: *blanca ligada a corchea con puntillo-semicorchea y tres negras*. Tras esto, aparece varias veces la célula del final de frase con ese giro característico, aunque con distintas notas. El acompañamiento mantiene la textura de notas tenidas: blancas y negras creando una atmósfera similar a la de la introducción. Tonalmente comienza en Mi Lidio, como nos indica la escala ascendente del bajo que recalca el Mi, aunque con cinco sostenidos. No obstante, la melodía descansa varias veces en la dominante. Poco a poco modula hasta Do#m.

Vuelve la *dinámica* de *piano* y *pianísimo* para ayudar a expresar el lirismo y la intimidad del texto. Verticalidad en la orquesta al mínimo, representando el sonido lejano del infinito del cosmos y de la eternidad.

Compases instrumentales de unión: (cc. 314-323)

Los siguientes compases son de unión y tonalmente indican más inestabilidad. La orquesta mantiene la textura de A', aunque aparecen grupos de corcheas en los violines I. Esta zona modulante llega a SiM, centro tonal en el que comienza la parte siguiente.

Parte C': (cc.324-336)

Comienza en el c. 324 y finaliza en el c. 336. Se inicia de forma similar a C repitiendo la tónica, que en este caso es Si. La melodía está claramente derivada de C y adaptada al nuevo texto, que ahora no incluye el reiterado verso de *amor, amor....* El acompañamiento es también de similares características que el de C: corcheas, negras y blancas. Tonalmente comienza en SiM, realizando un pequeño guiño a Re Mixolidio en

el c. 328. Finaliza en el centro tonal de Mib, pero no confirma ninguna modalidad o tonalidad cambiando, después, a una zona más inestable.

Lirismo máximo donde texto y música nos hablan de sueños y elevadas ilusiones.

Compases instrumentales de unión: (cc.337-342)

Los compases de unión que abarcan del c. 337 al c. 343 son similares a los compases de unión entre *F* y *G* (cc. 252-257) en los que, con ritmo muy marcado y armonía vertical, el bajo ejecuta La, Fa, Reb, lo que sugiere un Reb poco claro ya que tiene los bemoles Si, Mi y Re.

Parte E': (cc. 343-378), zona rítmica e instrumental

Como *E*, se trata de una parte instrumental, muy rítmica, en la que las semicorcheas son protagonistas pero, aunque con muchos elementos en común, ambas partes no tienen la misma estructura. Esta vez, comienza con semicorcheas en violines en forma de escalas ascendentes y descendentes, mientras que el resto de las cuerdas ejecutan notas repetidas en grupos de dos a ritmo de corchea. Tonalmente se inicia con ambigüedad, aunque las escalas comienzan con cinco sostenidos -en ningún momento el bajo sugiere un Re# como centro-. En el c. 345 las escalas se repiten confirmando la

mezcla de Do Lidio -Fa#- y Mixolidio -Sib- mientras que el bajo, además, juega con Fa# y Do#. El bajo se repite con esa ambigüedad continua hasta el c. 353, mientras que los violines pasan por Rem. En estos últimos compases -c. 351 y ss- se repite, a ritmo de semircochea, una misma nota al unísono, como ocurría en *E* para finalizar, pero en este caso para dirigirnos a una nueva zona en *E'* en MibM, en la que los violines –en un fragmento muy expresivo donde violines I y II interpretan la horizontalidad con las líneas melódicas- realizan la escala de tónica y el bajo desciende de Do a Mib hasta descansar en Re -c. 361-. Es aquí donde se queda el Re pedal jugando con el Fa# del Re Eolio y con el Sib de Rem. Aumenta la textura, con la misma escritura que aparecía en el compás 200 y siguientes, jugando primero con escalas y luego con notas repetidas, deshaciendo toda esa tensión hacia el final para enlazar con la parte siguiente.

Con *dinámica* en *Allegro* discurre esta sección instrumental donde, aunque lo rítmico es protagonista, la expresión permanece con identidad. Recorrido veloz por el cosmos y paseos fugaces de constelaciones, donde la inestabilidad tonal y modal representan lo no tangible, lo no definido; la transición hacia el *Verdadero Encuentro*.

Parte F': (cc. 378-407)

Comienza en la última parte del compás 378 -anacrusa del c. 379- y finaliza en el c. 407, solapada con los compases de unión entre secciones. En realidad, se puede dividir en dos pequeñas zonas que corresponden en versos dos a dos: la primera hasta el c. 391 y la segunda a partir del c. 398. Y es, precisamente, en la segunda zona donde se reconoce claramente el tema *F*, pero variado. Aunque las dos zonas son *moderato*, el

carácter continuo del acompañamiento en semicorcheas de la primera zona le dan a ésta un toque de cierta ansiedad que se diluye en las notas más largas de la siguiente zona, más acorde con el carácter de *F*. Tonalmente comienza con las alteraciones de LabM, pero el bajo desciende por grados conjuntos de Sol2 a Re1. Las escalas parten casi siempre de Sib y la voz recalca el Lab al final, por lo que no queda demasiado claro el centro tonal aunque sí se confirma en los compases de unión (cc. 393- 397). Aquí se consolida el LabM mientras el primer violín ejecuta un solo -situación que no se había dado hasta ahora-. Esta tonalidad se mantiene hasta el final de *F'*.

El carácter de ambas zonas tiene matices diferentes con motivo de enfatizar el texto. En la zona primera, cierta ansiedad y dramatismo para una voz que canta para alejar la muerte y las sombras cuando abre las puertas al nuevo siglo. En la segunda zona, máximo lirismo y calma para una voz que canta al nuevo siglo que viene con *paz en la tierra, en los cielos y en las constelaciones más lejanas...*

Compases instrumentales de unión entre secciones: (cc. 408-435)

Del c. 406 -se solapa con el final de *F'*- hasta el c. 434 se sucede una gran sección de unión contrastante con todo lo escuchado hasta ahora, aunque con toques recordatorios de ciertos elementos. Comienza con la célula ya característica de la frase principal: *negra con puntillo-corchea*, que aparece en violines y violas II, mientras el resto de violas ejecutan la misma célula en contrapunto un tiempo de corchea después (aquí la *célula musical corchea-negra con puntillo* o *negra ligada a corchea*). Al mismo tiempo violines II, cellos y contrabajos acompañan con notas tenidas y glisandos -identificación o representación de *constelaciones lejanas*-. Unos compases después, en el c. 410, son las violas quienes toman el protagonismo de esa célula aparecida en distintos tiempos, mientras los violines se unen con notas tenidas, y el resto de cuerdas continúan con sus glisandos. Tonalmente los bajos dejan claro el centro tonal, pero no tanto el tono o el modo por las alteraciones del resto de las voces. Comienza en Fa, aunque se superponen cuatro sostenidos como en el c. 410, cuyo bajo es Lab pero por encima aparecen sostenidos y bemoles que no confirman ningún tono. En el c. 416 cambia a Re, aunque por las alteraciones de las otras voces casi podemos adivinar un

Sim, aunque sin confirmarse claramente. A partir de este compás, entramos en una sección en la que predominan las apariciones cortas y frecuentes de grupos de semicorcheas en los violines I, que nos recuerdan a esas secciones rítmicas de *F* o *F'*. Estas apariciones habitualmente van acompañadas de notas tenidas y, en algunas ocasiones, corcheas repetidas en las violas. Tonalmente, cada vez que aparece uno de estos grupos de semicorcheas, cambia el pedal del bajo que comenzaba siendo Re, como ya habíamos comentado, pasa a ser La en el c. 421, y podemos confirmar que se trata de LaM, por las alteraciones de las otras voces. Si Frigio en el c. 426 -ya que solo parece el Fa#- y Mi en el c. 429 -mezcla de Mi Dórico por el Do# con otro tono que incluye Sib y Lab-. Finalmente, el último tramo está en La Dórico -c. 432-, ya que sólo aparece el Do#.

Las células repetidas de *negra con puntillo-corchea o corchea-negra con puntillo* acompañadas de *glisandos* –dibujos físicos de las constelaciones lejanas-, y los *movimientos circulares de semicorcheas* –dibujos circulares en la horizontalidad- acompañados de *notas largas y tenidas* –verticalidad espiritual-, unido a la constante indefinición tonal y modal –espacio cósmico no tangible-, representan el infinito paseo cósmico de las *constelaciones lejanas*, de las *infinitas constelaciones garciabrilianas*. Espacio cósmico, espiritual; lejanía, infinito, profundidad, eternidad...

Tercera sección: (cc. 435-493)

Parte A: (cc. 435-461)

Del c. 435 –última parte del c. 435, anacrusa del c. 436- hasta el c. 461 reaparece A de forma literal, esta vez sin las modificaciones que sufrió en la segunda sección.

Score for Part A (cc. 435-461). The score is written for a vocal soloist (S.) and a chamber ensemble (VI. I, VI. II, Vln., V.C., C.B.). The vocal line features a melodic phrase with lyrics 'A - me, a - me, a - me, en la pa-'. The instrumental accompaniment includes a guitar (G.) and a double bass (C.B.). The score is marked with 'CALMO' and 'pp' (pianissimo). The tempo is indicated as 'Allegro' (♩ = 120). The score is divided into two systems, each with a key signature change from C major to D major. The first system covers measures 435-441, and the second system covers measures 442-461. The second system includes a 4/4 time signature change and a 'div.' (divisi) marking for the violins.

Compases instrumentales de unión: (cc. 462-468)

Esta vez los compases de unión que nos llevan a la siguiente parte sí varían, y en este caso nos dirigen a C'', no al B que correspondería (juega con la ambigüedad de un elemento literal -A- de la primera sección pero con la estructura similar de la segunda). En estos compases retoma el carácter rítmico de E y E', repletos de semicorcheas, notas repetidas y escalas. Aquí también juega con el Do Lidio y Mixolidio, ahora en las voces graves y con Do# en las agudas, algo similar a lo que pasaba en E'.

Parte C'': (cc. 469-477)

Melódicamente es similar a C, aunque varía debido a la tonalidad y a la adaptación del nuevo texto. Esta parte vocal tan sólo dura 8 compases (cc. 469-476). El acompañamiento es menos denso que las veces anteriores, jugando con una contestación con la célula del comienzo por parte de los violines II que se intercala con la voz. Predominan blancas y negras. Tonalmente comienza en Lab Mixolidio, aunque más adelante aparece el Dob de Labm.

En el *tempo Largamente* música de máximo lirismo canta el texto de los *corazones abiertos... el rostro sin temor... la mano blanca*.

Compases instrumentales –rítmicos-: (cc. 477-484)

Los siguientes compases, hasta el c. 485 son de unión. Carecen de interés melódico, ya que se trata de un relleno rítmico en el que los violines repiten constantemente grupos de semicorcheas mientras que el resto de cuerdas acompañan con negras, principalmente.

Parte H: (cc. 485-493)

Esta parte no tiene una referencia clara en una anterior. En realidad, aunque los elementos que aparecen en ella son derivados de todo lo escuchado hasta ahora, tiene identidad propia, no se la puede relacionar directamente con alguna parte anterior, por eso le hemos asignado letra diferente. Abarca del c. 485 hasta el c. 493. Aquí, en la voz, predominan las negras, cierta linealidad, pero se reconoce la célula en sus distintas versiones anacrúsicas de la palabra *amor*. Tonalmente, no comienza de forma clara, pero es en el c. 489 (donde además el acompañamiento se condensa, aparece rítmico y vertical repitiendo la célula: *tres corcheas-semicorchea*, con notas repetidas) cuando llega a Sol Lidio. Pero pronto modula hacia el final sugiriendo, sin confirmarlo, el Mib con el que finaliza la obra.

En un poco *meno mosso*, orquesta y voz apoyan con energía e intensidad a un texto que le canta con paz y alegría a la tierra y al universo.

The musical score is written for a vocal soloist (S.) and an orchestra. The vocal line is in a soprano register, and the orchestral accompaniment includes Violins I and II, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'poco meno mosso' at the beginning, then changes to 'Allegro' (indicated by a 'Rit.' marking), and finally to 'Calmo' (indicated by a 'Rit.' marking). The lyrics are: 'a - roc, a - roc, a - roc, to - da la tie - rra lux ya - le -'. The score includes a 'paz' marking and a 'poco meno mosso' marking. The tempo changes from 'poco meno mosso' to 'Allegro' and then to 'Calmo'.

Compases de unión (cc. 494-497) En *tempo Allegro* unos compases nos unen con la *Coda* que se inicia en *tempo Calmo*.

Coda: (cc. 498-510)

La *coda* comienza en la anacrusa del c. 498 donde también se inicia el *tempo Calmo*. Comienza con el primer verso, con su estructura rítmica y su sentido melódico, pero con diferentes notas ya que en ningún momento este tema aparece literal. El acompañamiento es poco denso, con notas largas y corcheas que realizan contrapunto

en el silencio de la voz. Tonalmente no está firmemente determinada ya que en cuatro compases se intuye que pasa por LabM, La# Mixolidio, SiM y MibM. Decimos *se intuye* porque, en realidad, en tan poco tiempo -un compàs- no se puede confirmar la tonalidad. En estos primeros compases, como decíamos anteriormente, el *tempo es calmo*, pero cambia el carácter en el c. 502 –*poco piu mosso*–, pues la voz se va perdiendo con la única célula anacrúsica del comienzo que repite dos veces. Como la voz se diluye, es decir, está solo con la palabra *amor*, la orquesta debe sostener la música hasta el final, para que ese final de la obra no decaiga. Por esto el acompañamiento aquí es mucho más denso, con una figuración que tiende a ser totalmente vertical, similar a la de las partes *E* y *E'*. La obra concluye en un MibM definido y rotundo.

Amor, amor, es la sola palabra, amor, amor. Este es el último verso de esta obra, un epílogo donde la música se torna brillante, poderosa y convincente, en ese canto al amor fraternal, al amor universal.

497 CALMO $\text{♩} = 66$

500 POCO PIU MOSO $\text{♩} = 66$

503 A Tempo

Capítulo VIII

**CONTINUIDAD EN LA ENSEÑANZA Y EN LA PRODUCCIÓN
COMPOSITIVA INTEGRAL, EN LA COMPLEGIDAD DE
LENGUAJE PLENAMENTE DESARROLLADO DESDE LA
NATURALIDAD DE SU MISMA ESENCIA, 1991-2003**

Capítulo VIII

CONTINUIDAD EN LA ENSEÑANZA Y EN LA PRODUCCIÓN COMPOSITIVA INTEGRAL, EN LA COMPLEJIDAD DE UN LENGUAJE PLENAMENTE DESARROLLADO DESDE LA NATURALIDAD DE SU MISMA ESENCIA, 1991-2003

VIII.1. La constancia de un compositor incansable, de espíritu siempre joven y actual.

Como hemos comentado en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo, Antón García Abril es un enamorado de la docencia no sólo por la convicción del deber de dejar sus conocimientos y su experiencia como legado a la sociedad, sino, y además, por la oportunidad de tener un contacto directo, y casi diario, con sus preferidos: los jóvenes. Su adoración por la juventud, su sinceridad y humildad al reconocer que siente verdadera necesidad de su contacto, de sus ideas, de su frescura, de su potencial, de su personalidad, para vivir y componer, le han hecho sentirse profundamente feliz en el desempeño de esta función, para él verdadera vocación. Prueba de ello son los más de cuarenta años de su vida dedicados a esta profesión simultaneada o, mejor dicho, fusionada con su otra pasión, la composición.

Como muestra de la importancia que queremos otorgarle a la relación de García Abril con la docencia son los títulos de los anteriores y del presente capítulo: **La composición desde la creación hasta la docencia** (cap. VI)... **Pasión pedagógica...** (cap. VII)... **Continuidad en la enseñanza** (cap. VIII)... Y es por esta razón que vamos a dedicar un apartado de este capítulo para abordar este tema en profundidad. Como García Abril abandona su magisterio el año en que se hace oficial su jubilación –cuando cumple setenta años; año 2003–, vamos a aparcas este tema hasta entonces para así hacer historia y realizar balance.

Los años ochenta y noventa son etapas muy continuadas en cuanto a producción compositiva se refiere, ya que estamos ante un compositor con un lenguaje plenamente desarrollado y con inquietudes por investigar en todos los campos y especialidades. Comenzando por el año 1991, comprobamos que compone la obra para orquesta *Adaptaciones sinfónicas de siete marchas procesionales sevillanas*²⁸⁸ y en el año 1992 la obra para guitarra *Dedicatoria*; la cantata andaluza-ballet, *Pórtico de España y América*²⁸⁹; y las *Canciones xacobeas*, para mezzosoprano y orquesta.

El origen de la obra para orquesta *Adaptaciones sinfónicas de siete marchas procesionales sevillanas*, como el título de la composición nos indica, son siete marchas procesionales tradicionales de la Semana Santa de Sevilla pertenecientes a diferentes autores que las concebieron para se interpretadas por bandas de música. García Abril las adaptó, las orquestó a la estructura sinfónica de concierto respetando y potenciando el profundo sentimiento religioso de su origen. Los títulos de estas marchas procesionales

²⁸⁸ Esta composición fue encargo del productor andaluz Juan Lebrón, para que sirviese como banda sonora original de la película-documental *Semana Santa*. Su estreno tuvo lugar el 11 de febrero de 1993 en el Teatro de La Maestranza de Sevilla interpretada por la Orquesta Sinfónica de Sevilla dirigida por el propio compositor.

²⁸⁹ Fue un encargo que José Tamayo hizo a García Abril para ser la introducción a la presentación de la Antología de la Zarzuela que se iba a realizar en 1992 en la Exposición Universal de Sevilla –queremos señalar que el Pabellón de Aragón de esta Exposición celebró el 28 de agosto un monográfico dedicado al compositor–. Su estreno fue el 9 de julio de 1992. Esta cantata andaluza está escrita para coro y orquesta y concebida a modo de ballet.

que dan origen a la obra garciabriliana son las siguientes: *Virgen del Valle* –de Vicente Gómez Zaruela-, *Estrella sublime* –de Manuel López Farfán-, *Jesús de las Penas* –Antonio Panteón Pérez-, *Pasan los campanilleros* –Manuel López Farfán-, *Soleá dame la mano* –José Font de Anta-, *Esperanza Macarena* – Pedro Morales Muñoz- y *Amargura* –de José Font de Anta-.

*Dedicatoria*²⁹⁰, para guitarra, fue compuesta en 1992 para el Homenaje de Músicos Españoles a Tomás Marco. Con esta composición García Abril se unía en el homenaje al compañero²⁹¹. Aunque con signos de estructura tripartita en su interior, esta pieza está presentada por una unidad, un único impulso con la característica principal, primero, de la ausencia de líneas divisorias o de compases, reflejando así libertad y amplitud en el discurso, y segundo, por la frecuencia en las indicaciones de cambios de *agógica* y de *dinámica*. Todo esto denota una clara intencionalidad, por parte del compositor, de otorgar especial libertad de ejecución al intérprete. Notas repetidas dialogan con intervalos próximos en un discurso libre y acelerado para, a continuación, células de tres notas –dos notas cortas, nota larga- desarrollan la sección más expresiva. La pieza finaliza reexponiendo el espíritu de la sección inicial en la insistencia en la libertad compositiva e interpretativa.

Aunque es también el año 1992 la fecha de inicio de las *Canciones xacobeas*²⁹², para mezzosoprano y orquesta²⁹³, fueron finalizadas en 1993. Tienen por subtítulo *Homenaje a la poesía gallega* y fue encargo del Consorcio del Xacobeo 93. Como es habitual en García Abril cuando trabaja con elementos del folklore, aplica la filosofía bartokiana de ir desde la esencia de lo popular, desde lo etnomusicológico, pasando por su propio lenguaje, el garciabriliano, para después universalizarlo, hacerlo de todos y para todos. La otra filosofía, también bartokiana, es la aplicación del *floklore imaginario*: crear elementos del folklore, sin que realmente estén presentes. Autores gallegos, desde el siglo XII al XX, ponen los textos a estas doce canciones musicadas por García Abril: I. *Camiño Longo*, de Ramón Cabanillas; II. *Sobre o sol e a lúa*, de Ramón del Valle Inclán; III. *No niño novo do vento*, de Álvaro Cunqueiro; IV. *Levou a loucana*, de Pedro Meogo; V. *Amor apresurado*, de Francisco Añón Paz; VI. *Canzón para que un neno non durma*, de Luis Pimentel; VII. *Cantiga de amigo*, de Sancho I; VIII. *Sedíame e una ermida de San Simeon*, de Mendiño; IX. *María Soliña*, de Celso Emilio Ferrero; X. *Chove...*, de Ramón Cabanillas; XI. *Moi lonxe*, de Celso Emilio Ferrero; XII. *Foliada*, de Ramón Cabanillas.

Y llegamos al año 1993, fecha muy significativa para García Abril ya que, con motivo de su aniversario, su sesenta cumpleaños, muchos son los premios y homenajes que le ofrecen en este punto de su vida y obra: el Ministerio de Cultura le concede el Premio Nacional de Música; el Gobierno de Aragón la Medalla al Mérito Cultural; la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero el Premio de Música Española de la Fundación Guerrero; la Orquesta Nacional de España –ONE- le dedica un concierto monográfico y la Banda de Música Santa Cecilia de Teruel le nombra Director Honorario. Sin duda, los más importantes reconocimientos para una dilatada carrera en producción y proyección.

²⁹⁰ Su estreno tuvo lugar el 6 de diciembre de 1992 en el Teatro Monumental de Madrid por el guitarrista mallorquín Gabriel Estarellas, autor de la digitación de esta obra.

²⁹¹ La dedicatoria de la obra, además de ser para el homenajeado Tomás Marco, es extensiva para María Rosa, esposa del compañero.

²⁹² Fueron estrenadas el 8 de mayo de 1993 por Teresa Berganza, a quién están dedicadas, acompañada por la Orquesta de Cámara Reina Sofía en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela.

²⁹³ Existe versión para voz y piano.

Es en este año 1993 cuando compone las *Canciones del alto Duero*²⁹⁴, para voz y piano; *Ven, vivirás siguiendo a Jesús*²⁹⁵, para coro unisonal y órgano; la segunda versión²⁹⁶ de la cantata para soprano, violoncello, coro y orquesta *Cántico de “La Pietá”* y *Cantos de pleamar*, para orquesta de cuerda. De esta serie seleccionamos, para un análisis detallado, la obra para orquesta de cuerda *Cantos de pleamar*.

La cantata *Cántico de “La Pietá”* ya ha sido comentada en el apartado correspondiente al capítulo de la década de los setenta. Esta segunda versión la realiza, no para sustituir a la primera, sino para solucionar problemas encontrados al tener o no el órgano adecuado. Por esta razón, en esta nueva versión, encontramos un grupo de viento-madera y otro de viento-metal que sustituirán al órgano en caso de la ausencia del mismo o de no tener el apropiado.

Canciones del alto Duero, para voz y piano, es una composición unitaria que García Abril realiza a través del texto de Antonio Machado. Dedicada a la ciudad de Soria fue encargo del Otoño Musical Soriano. De nuevo, García Abril se pone al servicio del texto de su familiar y admirado poeta Antonio Machado. Poema optimista, un canto a Soria en la descripción de sus paisajes, sus gentes y sus sentimientos. Así lo recibe el compositor en una canción con una dominancia rítmica en su acompañamiento dado por el piano en la fórmula introductoria, y de gran parte de la pieza, del constante contratiempo. Como ya es habitual en el lenguaje garciabriliano, encontramos su utilizada célula dos notas cortas, nota larga, que, en esta canción, le da los toques más españolistas. Sus continuos cambios de compás y cambios de agógica otorgan la posibilidad a la soprano de jugar con lo rítmico, con lo melódico y con el concepto del recitado en la intimidad del liberamente, donde la voz dirige la expresión y el sentimiento. El verso “Por las tierras de Soria quisiera pasar”, convertido casi en un ritornello, se repite insistentemente en la codetta final concluyendo con brillantez y gran lucimiento vocal.

Ven, vivirás siguiendo a Jesús, para coro unisonal y órgano, es una composición como homenaje que García Abril rinde a Su Santidad el Papa Juan Pablo II con motivo del viaje que el Pontífice realiza, entonces, a España y a instancias de su amigo Joaquín Martín Abad. El compositor musica los textos que Herminio Otero y Joaquín Martín Abad adaptan de los Evangelios según San Juan (I, 39); San Mateo (10, 39); San Marcos (3, 13-14) y San Lucas (10,1).

En 1994 García Abril compone la segunda versión del *Concierto para piano y orquesta*; el ballet *Fuenteovejuna*²⁹⁷; el *Preludio de Mirambel número 4*; la obra para guitarra *Sonata del Pórtico* y el *Cuarteto de Agrippa*, para clarinete, violín, violoncello y piano.

El *preludio de Mirambel número 4* y el *Concierto para piano y orquesta* han sido analizados en capítulos anteriores. Respecto a la segunda versión realizada durante este

²⁹⁴ . Su estreno tuvo lugar en el Auditorio del Centro Cultural *Palacio de la Audiencia* de Soria dentro del *I Otoño musical soriano* el 21 de septiembre de 1993 siendo sus intérpretes la soprano María Orán y el pianista Miguel Zanetti.

²⁹⁵ Se estrena el 16 de junio de 1993, ante el Papa Juan Pablo II, en el Seminario de Buena Ventura de Madrid siendo sus intérpretes la Coral del Seminario madrileño.

²⁹⁶ Esta segunda versión fue estrenada el 21 de enero de 1993 en el Teatro Monumental de Madrid siendo sus intérpretes María Orán, soprano, Pedro Corostola, cello y Miguel del Barco, órgano, el Coro de la RTVE, dirigido por Alberto Blancafort, y la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española – OSRTVE- bajo la batuta de Antoni Ros-Marbá.

²⁹⁷ Su estreno tuvo lugar en Génova –Italia- el 20 de diciembre de 1994, en el Teatro San Carlo Felice, por el ballet de Antonio Gades. El estreno en España tuvo lugar el 18 de abril de 1995 en el Teatro de la Maestranza de Sevilla. En la partitura de este ballet García Abril incluye dos número de la suite orquestal *Canciones y Danzas para Dulcinea*, 1985, y un pequeño fragmento del concierto para orquesta *Celibidachiaba*, 1982.

año del *Concierto para piano y orquesta*, queremos manifestar que no cambia la esencia original de la primera versión. García Abril aborda esta empresa, fundamentalmente, para equilibrar el piano con respecto a la orquesta que, en su primera versión, y quizá debido a los años de juventud del compositor, había sido abordada con demasiadas dosis de apoteosis y brillantez. Al reducir, en esta segunda versión, esta inicial intención orquestal, el piano, solista protagonista de la obra, ocupa el lugar que realmente le corresponde teniendo, asimismo, la parte orquestal, la relevancia suficiente.

La obra para guitarra compuesta en 1994 y titulada *Sonata del Pórtico* fue un encargo de la dirección del XXXVII Curso Internacional de Música Española *Música en Compostela*²⁹⁸. García Abril quiere homenajear, con esta obra, al Pórtico de la Gloria, pero no de forma descriptiva, sino en la línea de espiritualidad y religiosidad que tienen muchas de sus composiciones. Como hemos expuesto en este trabajo, cuando hablamos de humanismo y García Abril, esta obra es una muestra del misticismo del que se impregna parte de su obra. Es ese humanismo de Fray Luis de León de la paz del convento o de San Juan de la Cruz combinando lo profano y lo espiritual... *Sonata del Pórtico* refleja esa paz del espíritu en el silencio de la música que la tradición de los instrumentistas de ese pórtico nos revelan. La estructuración de los tres movimientos habituales de la sonata –I. *Allegro*, II. *Contemplativo y con libertad*, III. *Allegro deciso*–, es, simplemente, el objetivo de la búsqueda para dar ordenación a los libres impulsos de una música que parte, desde que nace, de un germen espiritual, religioso e íntimo.

El *Cuarteto de Agrippa*²⁹⁹, 1994, para clarinete, violín, violoncello y piano, es una obra escrita por encargo de la 43ª edición del Festival Internacional de Santander, y como homenaje que dicho festival quiso rendir al compositor Goffredo Petrassi en su noventa cumpleaños. García Abril fue uno de los compositores escogidos para que, como exalumno del famoso maestro, le obsequiase con una obra en este acto de reconocimiento³⁰⁰.

Antón G^a Abril no necesita razones extra-musicales para realizar sus obras, de ahí que sus títulos no intenten explicar nada. No obstante, todo en él está pensado, meditado, partiendo siempre de un análisis profundo. El título *Cuarteto de Agrippa*, que alude al famoso panteón romano, puede señalarnos varios aspectos: por un lado, arte representativo y monumental italiano para homenajear a un artista también italiano y sobresaliente. Por otra parte, supuesto clasicismo, sobriedad, orden y a la vez grandiosidad relacionado con este cuarteto... y decimos “supuesto” ya que el Panteón de Agrippa es excepcional, único en su especie: partiendo de la época de los templos que siguen los modelos etruscos, éste rompe los cánones establecidos presentando una planta redonda con bóveda y lucernario. Así es la obra de García-Abril: orden pero libertad; libertad pero no anarquía; originalidad pero no artificios...; obra siempre única y como única excepcional. Este cuarteto³⁰¹, estructurado en un solo impulso, es una

²⁹⁸ Está dedicada al guitarrista y profesor del curso José Luis Rodrigo quien fue el intérprete de su estreno dentro del curso mencionado. Este estreno tuvo lugar el 17 de agosto de 1994 en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela.

²⁹⁹ Esta composición fue estrenada el 16 de agosto de 1994 en la Sala Pereda del Palacio de Festivales de Santander teniendo como intérpretes a los integrantes del Grupo LIM -el propio Petrassi era miembro honorario del mismo-: Jesús Villarrojo -clarinete-, José María Mareño -violín-, Salvador Puig -violoncello- y Gerardo López Laguna -piano-. Esta misma agrupación sería la encargada de estrenar este cuarteto en Italia el 7 de diciembre del mencionado año, concretamente en Cagliari, localidad natal del homenajeado.

³⁰⁰ Otros compositores también colaboraron con sus obras en el mencionado homenaje: Carmelo Bernaola, Amando Blanquer, Claudio Prieto, Ángel Oliver y Jesús Villa Rojo.

³⁰¹ El Cuarteto de Agrippa, además de ser un homenaje a Petrassi, tiene otra dedicatoria muy íntima: “A mi hijo Antón que con tanta pasión y amor se acerca a la arquitectura”. Ésta puede ser otra de las razones de su título.

forma libre ordenada u organizada partiendo de células o elementos temáticos que van originando distintas superposiciones armónicas y rítmicas. Es la propia esencia de la singularidad de los elementos temáticos y la acumulación o condensación de los mismos, los que otorgan profunda expresividad a esta composición.

Y en 1995 la producción compositiva de García Abril es la siguiente: *Caligrafías misteriosas*³⁰², para coro mixto a capella. García Abril musica los versos que José Hierro escribe para él; *Memoria de Anselmo Polanco y Felipe Ripoll*, himnos de laudes y vísperas, para coro y órgano. Estos himnos fueron un encargo del monseñor Aguirre a Joaquín Abad y a Antón García Abril. Estaban destinados para la Liturgia de las horas a la memoria de los beatos Anselmo Polanco y Felipe Ripoll³⁰³; *Tres preludios urbanos*, para guitarra y *Zapateado*, para piano a 4 manos.

La obra para guitarra, *Tres preludios urbanos*, 1995, consiste, como su nombre indica, en la composición de tres preludios con los que el compositor quiere homenajear a tres ciudades a través de tres personas significativas en el mundo guitarrístico y con las ciudades objeto de la composición, aunando, de esta forma, a la ciudad y al hombre. En García Abril nada es casual ni improvisado, todo está pensado, meditado y vivido. Por esta razón, el número tres tampoco es algo falto de intencionalidad. Es bien sabido la importancia de este número en el concepto estructural de la música, pero también hay que hacer notar el peso que este número transmite en el ámbito cosmológico y religioso. Por ahí van las directrices garciabrilianas. *Preludio de Atenas*, dedicado al guitarrista griego Costas Costiolis³⁰⁴, *Preludio de Madrid*, dedicado al guitarrista mallorquín Gabriel Estarellas³⁰⁵ y *Preludio de París*, dedicado al impulsor del mundo guitarrístico, a través de Radio France, Robert Vidal³⁰⁶. Como es habitual, el concepto espiritual o el humanístico son el germen compositivo garciabriliano. En este caso, capitales europeas están humanizadas al ponerle voz a través de unos representantes que se juntan con la bandera de la música, arte, en manos de García Abril, capaz de unir ciudades, pueblos, culturas...; de unir al hombre.

Con la obra de piano a 4 manos titulada *Zapateado*, García Abril finaliza su producción del año 1995. Con esta composición, realiza un doble regalo a Miguel

³⁰² Fue encargo del Certamen de la *Canción Marinera de San Vicente de la Barquera* para servir de obra obligada en su XXVIII edición. Su estreno fue durante el propio certamen el 8 de julio de 1995. Obra breve con una duración aproximada de 3'.

³⁰³ Fueron estrenados el 30 de septiembre de 1995 durante la oración de la vigilia de la beatificación de los dos mártires en el salón de actos del Agustinianum de Roma, interpretados por la Polifónica Turolense dirigida por Jesús María Muneta.

³⁰⁴ El guitarrista griego Costas Costiolis, conocedor desde hacía tiempo de la obra de García Abril, solicita al compositor una obra para ser estrenada por él mismo. El primer deseo se cumplió pero no el segundo por lo que el guitarrista Gabriel Estarellas, presente en todo momento en la vida y obra del compositor, cogió ese testigo siendo, finalmente, el intérprete de su estreno.

³⁰⁵ Gabriel Estarellas, como hemos comentado anteriormente, amigo e impulsor de gran parte de la obra guitarrística de García Abril, fue el encargado del estreno de estos tres preludios. El *Preludio de París* fue estrenado el 16 de octubre de 1995 en Sale Charles Trenet –Radio France–. Fue realizado por encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea –CDMC–, perteneciente al Ministerio de Cultura. El *Preludio de Atenas* fue estrenado el 22 de octubre de 1995 en la Hochschule für Musik de Hamburgo –Alemania–. Y el *Preludio de Madrid* fue estrenado el 11 de mayo de 1995 en el Instituto Francés de Madrid.

³⁰⁶ Robert Vidal ha sido, durante muchos años y desde Radio France, impulsor de la composición e interpretación de obras guitarrísticas a través de un concurso de guitarra organizado a través de esta emisora. Como colaborador de Radio France en el mundo de la guitarra, ha estado presente, durante muchos años, en Madrid en el Concurso Guerrero, de ahí su relación con García Abril.

Zanetti. Por un lado, crea una obra para participar en un homenaje³⁰⁷ al reconocido pianista y por otro, es el mismo compositor, en compañía de Guillermo González, quien también es el intérprete –Guillermo González ejecutó la parte prima y García Abril la segunda-. El número tres es el denominador común de la pieza: compases de subdivisión ternaria y células de tres notas se unen en el desarrollo de la misma. Obra escrita en un solo impulso con la que García Abril le quiere transmitir al amigo “un mensaje de alegría y optimismo”.

Es necesario hacer mención que, también el año 1995, es época de nombramientos y reconocimientos para García Abril: el nombramiento como miembro de la Real Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza; la Medalla de Oro del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid –se cumplían los treinta y ocho años como profesor de dicha institución-; y miembro del Patronato Cultural de Ibercaja.

En nuestro propósito de conocer en profundidad al compositor y al hombre, queremos señalar algunos de los pensamientos e impresiones de García Abril recogidos a lo largo de muchos años de trabajo. En algunas de las conversaciones y reuniones tenidas con el compositor, ante nuestra solicitud de que recordase momentos o hechos cultural o artísticamente relevantes en estos primeros años de la década de los noventa, él nos manifestaba:

“En los finales de los ochenta y principios de los noventa seguíamos escuchando, por un lado, voces que hablaban de los inmateriales, de la postmodernidad, lideradas por el teórico Lyotard... Esto es algo que, claramente, no se identificaba conmigo... La verdad es que era algo difícil de entender y comprender... Era una guerra a todo, el rechazo a lo que, por consenso, siempre se había considerado buen gusto, buenas formas... Por otro lado, otros seguían criticando y mostrando su decepción hacia algunas vanguardias,... llegué a leer en algún sitio el concepto del *trasero de la vanguardia*... Yo, realmente, me seguía identificando y reafirmando en mi verdad, en lo que yo creía.... Mi línea seguía siendo la misma, interesarme por los artistas que intentan comunicar algo, que emocionan, que humanizan el arte... Recuerdo por esos años descubrir la pintura de Teixidor³⁰⁸ e insistir mucho en la de Zobel³⁰⁹. A Zobel lo había descubierto, muchos años atrás, a través de mi relación con las *Semanas de Música Religiosa de Cuenca* visitando el fantástico Museo de Arte Abstracto Español que hay en esta ciudad, donde está la colección personal del artista y donde, años después, tuve la suerte de conocerlo personalmente. Y en los años ochenta recuerdo, también, ver alguna exposición suya en Madrid y posteriormente, con motivo de su fallecimiento, volví varias veces en los noventa a visitar su obra en ese maravilloso museo. Me gusta su pintura porque siento emoción, algo casi místico. Esa sensación del color que se hace casi invisible percibiéndose su suavidad, la textura, el ambiente; son hermosas composiciones líricas...; la atmósfera del agua casi produce íntimas resonancias musicales.../ A través de mis composiciones he intentado y sigo intentando traspasar lo material en la obra y conseguir la otra dimensión, la espiritual, y que eso llegue al oyente...; primero me tiene que emocionar a mí, para que después emocione a los demás”.

Respecto de esto último, decía García Abril en una entrevista:

³⁰⁷ Este *Homenaje a Miguel Zanetti* se celebra en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid el 29 de diciembre de 1995. Antón García Abril y Guillermo González son dos de los numerosos amigos que colaboraron en dicho homenaje.

³⁰⁸ Jodi Teixidor, valenciano nacido en 1941. Su trayectoria se ha desarrollado a través de grupos como *Nueva generación* -1969- y *Antes del Arte* -1969- y el estrecho contacto con el grupo de artistas abstractos afincado en Cuenca, especialmente con Gustavo Torner. Después de pasar por diferentes etapas llega a la madurez expresando por completo a través del color. Es esta etapa la que dice produce en el espectador “vitalismo y ensimismamiento”. Una de sus exposiciones de más éxito fue la realizada en 1982 en la galería Joan Prats de Barcelona titulada *La pintura ensimismada*.

³⁰⁹ Fernando Zobel, nacido en Manila en 1924 y muerto en Roma en 1984, fue el impulsor del Museo del Arte Abstracto Español de Cuenca, institución que se formó por iniciativa propia del artista y a partir de su colección privada. Su pintura suscita en el espectador un profundo caudal de sensaciones que se adivinan a través de un gesto sutil del color. En 1982 en las galerías Theo y Sala Celini de Madrid se presentaron sus últimas realizaciones de la serie *Las Orillas, variaciones sobre un río*. Visiones fluviales, atmosféricas han motivado esta serie de pinturas que se ordenan a través de los ocre, los dorados, los azules, con algunos trazos rojos, su casi invisibilidad.

“Lo que quiero para mí es la emoción, y la emoción me gusta hacerla partícipe a los demás. No es que yo entienda que no hay que contar con el público, ni muchísimo menos, pero el compositor escribe para sí mismo, la música que le gustaría escuchar y, al mismo tiempo, desea hacer partícipe al público de esa emoción que se siente al escribir la obra en concreto. Es un deseo de comunicar a los demás aquello que has vivido y has sentido”³¹⁰.

Como intentamos hacer siempre, investigar en la obra y en el pensamiento del compositor objeto de nuestro estudio, nuestra investigación, profundizando en sus anteriores palabras, nos llevó a encontrar como ya en la década de los ochenta, concretamente el 28 de marzo 1985, tenía lugar, en el Centro Georges-Pompidou de París, una muestra dirigida por el filósofo Jean-Francois Lyotard, bautizada por él con el nombre de *Los Inmateriales*.

Para Lyotard³¹¹, se había entrado en lo que él denominó la *época postmoderna*, opuesta a la época moderna –enciclopédica, materialista, historicista- nacida en el siglo XVIII. Así, en esta exposición apenas había cuadros. Estaba dividida en veinticinco parajes, o zonas, de paredes revestidas de un uniforme color gris ratón. Y lo que se exponía eran fotografías del cosmos, metales vistos al microscopio, imágenes estalladas o reprografiadas, hologramas, programas interactivos, huellas de voces que ponían al público en estrecha relación con la realidad de hoy, de la que no siempre era consciente. Pero la gran innovación de *Los Inmateriales* era que se dirigía tanto a la vista como al oído. El visitante recibía con su entrada un par de auriculares para escuchar una banda sonora que cambiaba cuando pasaba de una zona a otra. Los textos eran de Platón, Proust, Artaud, Michaux...

“Lo posmoderno sería aquello que en lo moderno alega lo impresentable en la presentación misma; aquello que rechaza el consuelo de las buenas formas o el consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que se interesa por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas, sino para hacer sentir mejor que hay algo impresentable. Un artista, un escritor posmoderno está en la situación de un filósofo: el texto que escribe, la obra que lleva a cabo no están gobernados por reglas preestablecidas y no pueden ser juzgados por un juicio determinante. Esas reglas y esas categorías son aquellas perseguidas por el texto y la obra. El artista y el escritor trabajan pues sin reglas y para establecer las reglas de lo que se ha hecho. Por eso la obra y el texto tienen las propiedades del acontecimiento.../ Hay que dejar claro por fin que no nos corresponde a nosotros abastecer la realidad, sino inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado.../... Los siglos XIX y XX nos han saciado de terror. Ya hemos pagado bastante con la nostalgia del todo y de lo uno, por la reconciliación del concepto y de lo sensible, por la experiencia transparente y comunicable. Bajo la demanda general de relajación y apaciguamiento oímos mascullar el deseo de reiniciar el terror, de conseguir la obsesión, de apagar la realidad. Ésta es la respuesta: guerra a todo: activemos las diferencias, testimoniemos lo impresentable...”³¹².

Después de esta exposición, podemos confirmar con rotundidad que los planteamientos filosóficos y estéticos garciabrilianos y de la posmodernidad son antagónicos. Frente al rechazo de las formas y de las reglas que la posmodernidad proclama, García Abril se vale de ellas para que su lenguaje sea entendible y tenga comunicatividad. Frente a la proclama de la no necesidad del goce en la manifestación artística, García Abril compone para gozar, para emocionar; disfruta él primero de su obra para después compartir ese disfrute, esa emoción con los demás. Frente a la no reconciliación de concepto y sensibilidad, de experiencia y comunicación, García Abril

³¹⁰ Extracto de la *Entrevista a García Abril* por Daniel Mateos Moreno en la Revista Filomúsica, revista de publicación en internet, número 24, enero 2002, pp. 6-7.

³¹¹ Jean-Francois Lyotard, filósofo y teórico del arte. Fue el comisario de la exposición *Los Inmateriales* que había concebido y realizado para el Centro Georges-Pompidou. La idea directriz de sus trabajos era la posmodernidad. Ya lo había explicado en *La condición postmoderna*, obra publicada en 1979, y en los ochenta, en un largo artículo, *Respuesta a la pregunta: ¿qué es lo posmoderno?*

³¹² Lyotard, J.F.: *Defining the Postmodern*, ICA Documents, London, Institute of Contemporary Arts Publications, 1986.

está orgulloso de esas uniones. Su filosofía y su poética no están basadas en el enfado, en el terror de la realidad, sino en el concepto positivo y constructivo de la vida. García Abril se reconcilia con el ser humano porque tiene esperanza en él, porque le da otra dimensión, la profunda, la trascendente, la espiritual. Conceptos reales y de vida humana, pero también espirituales y de trascendencia mística.

Siguiendo con nuestra investigación, encontramos un artículo, de 1987, del escritor, artista internacional y polemista Pol Bury, titulado *El trasero de la vanguardia* – recordamos la alusión realizada por García Abril anteriormente- del que transcribimos unos extractos:

“El siglo XIX era severo con las jóvenes que perdían su virtud: iban a engrosar el rebaño de las descarriadas. El siglo XX lo es a su vez con las vanguardias en bellas artes: en el pináculo durante el lapso de una temporada, el rechazo les espera cuando pierden su novedad. ¿Pero qué decir de la escolástica nacida de estas múltiples vanguardias? ¿Qué hacer cuando el alumno de bellas artes debe adoptar la estrategia de la veleta para adaptarse al viento que sopla ese día?.../... Desamparados ante tantos modelos contradictorios, los alumnos se alinean con lo menos exigente, con lo más rápido.../... Si nos fuera permitido ser radicales, afirmaríamos que el abandono del academicismo acarrea, como consecuencia, el abandono de la enseñanza de las bellas artes.../... El academicismo, gracias a sus estrictas reglas, era forzosamente pedagógico, y por tanto transmisible. En cambio, la codificación va en contra de la misma esencia de la vanguardia, con lo cual ésta no se puede transmitir mediante una enseñanza.../... La enseñanza de las bellas artes se ha adaptado a las modas, al estilo de la época, con mayor o menor flexibilidad.../... Es fácil imaginar, en ese vaivén de estéticas, la desazón de los alumnos. No han acabado de sentarse ante sus caballetes que ya se suceden los modelos sobre la tarima: impresionismo, neoimpresionismo, postimpresionismo, cubismo, fauvismo, expresionismo, surrealismo, dadaísmo, constructivismo, neoconstructivismo... El patio está lleno, pero siguen llegando: minimalismo, conceptualismo, Pop Art, arte pobre, Body Art, Land Art... Sin olvidar la negación del arte, que también constituyó un modelo escolar.../... Hoy, los cubos de basura están llenos de vanguardias caducas. Menos molestas que los residuos radiactivos, habrían de dar a entender que las estéticas pasan y que las técnicas permanecen...”³¹³.

Este incisivo y polémico artículo nos muestra el pensamiento de algunos intelectuales, durante esos años, a cerca de algunas vanguardias como hechos caducos o tendencias de moda y, como consecuencia, el daño que se le podía hacer a los jóvenes respecto a si se les estaba dando o no la suficiente formación, si se les estaban enseñando las verdaderas técnicas de la tradición para conseguir una elección libre y brillante y no uniforme y manipulada. Es curioso como años después García Abril, en una entrevista realizada por Ramón Barce, ante la pregunta de éste sobre la diferencia de la música que se enseña en un conservatorio y la música actual, y la relación entre la enseñanza y la composición, García Abril responde:

“En el Conservatorio hay un programa que explicar, aunque yo en eso soy muy flexible. Cuando un alumno aparece con un lenguaje si no propio, ya asumido, de alguna vanguardia, yo lo reconduzco y lo llevo por el camino que él marca. Lo que se le puede ofrecer, lo que procuro, es que llegue a la obra bien hecha. Los contenidos es algo distinto... El contenido es un misterio del propio hombre, hay quien lo tiene y hay quien no lo tiene. Pero para que una obra perdure, uno de los elementos más medibles es que sea una obra bien hecha”.

“Siempre digo a los alumnos: el compositor puede tener todas las ideas que quiera, pero sus ideas sólo llegarán al punto en que su propia técnica y sus conocimientos le permitan: a nadie se le ocurre nada que no conozca. Por eso mi obsesión con los jóvenes es la técnica: que desarrollen la técnica, que aprendan distintas formas de escritura, distintos procedimientos: para que sus ideas sean brillantes tienen que saber y tienen que conocer...”³¹⁴.

Y en otra entrevista decía:

“... a mis alumnos les comunico que sin técnica no se puede hacer nada. Siempre les digo: técnica, técnica, técnica, pero que al final no se note. Si al final domina la técnica, la composición es una obra fallida; o viceversa, si a las ideas les falta un desarrollo para sujetarlas y construir una obra

³¹³ Bury, P.: *El trasero de la vanguardia*, París, Le Figaro, 15 de septiembre de 1987.

³¹⁴ Extracto de la *Entrevista a García Abril por Ramón Barce* en la Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical, número 3, mayo-agosto 1997, pp. 5-6.

importante, también existe un problema. El equilibrio perfecto es aquél que reúne la técnica y la intuición musical participando en porcentajes iguales. La técnica al servicio de la nada no tiene valor alguno, y la música que se produce por sentimientos solamente y no tiene la técnica adecuada, tampoco”³¹⁵.

Y regresando a la producción compositiva de García Abril, llegamos al año 1996 en el que compone las siguientes obras: el ballet, *La gitanilla*³¹⁶; *Tres poéticas de la mar*³¹⁷ para voz y piano; *Preludio de Mirambel número 2*, para piano; *Preludio de Mirambel número 3*, para piano; *Balada de los arrayanes*, para piano y *Nocturnos de la Antequeruela*, para piano y orquesta de cuerda. La primera y las dos últimas obras –*La gitanilla*, *Balada de los arrayanes* y *Nocturnos de la Antequeruela*– tendrán un lugar especial en el próximo apartado, para ser analizadas en profundidad, por su relevancia en el mundo garciabriliano del ballet, del piano, y del piano y la orquesta de cuerda, respectivamente.

La composición *Tres poéticas de la mar*, para voz y piano, 1996, surge tras un encargo que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid realiza a García Abril con motivo del 250 aniversario de su fundación. Con esta obra vuelve el compositor a la musicalización de poemas de literatos de la generación del 27: Luis Cernuda –*El mar es un olvido*–, Rafael Alberti –*¡Sólo la mar!*– y Federico García Lorca –*Pensaría en el mar*–. Era la primera vez que musicaba un texto de Cernuda, no así de Alberti³¹⁸ o de Lorca³¹⁹, que ya había puesto música a sus textos, en varias ocasiones. El denominador común en estas tres piezas es el mar, por un lado, fundamental *leit motiv* en la obra garciabriliana, un compositor de poética mediterránea, y por otro, una mirada al mar de tres poetas quienes, habitualmente, tienen esta visión estética presente. *El mar es un olvido* es una visión contemplativa del mar, donde el recitativo místico y la copla humanizada conviven silenciosos. *¡Sólo la mar!*, lamento nostálgico y exclamación rebelde y añorada, donde la atmósfera trascendente garciabriliana se une a las humanas preguntas y respuestas de la copla. Finalmente, y a modo de aria operística, se expone el amor apasionado y vehemente ampliado por la dimensión natural e infinita del mar, en *Pensaría en el mar*.

Y en noviembre de 1996, García Abril recibe otra importante distinción. Esta vez viene de Cádiz: le nombran director de la Cátedra *Manuel de Falla* que Ernesto Halffter había ostentado hasta 1989, año de su muerte. García Abril ha puesto en marcha una idea personal para esta cátedra y es que todos los años se celebre, durante unas jornadas, un curso de composición. El primero estuvo a su cargo decidiendo que los demás sean impartidos por jóvenes compositores españoles. Pero García Abril sigue vinculado a los citados cursos dictando una conferencia, a modo inauguración, al inicio de estos encuentros.

³¹⁵ Extracto de la *Entrevista a García Abril* por Daniel Mateos Moreno en la Revista Filomúsica, revista de publicación en internet, número 24, enero 2002, pp. 3-4.

³¹⁶ Su estreno tuvo lugar el 18 de septiembre de 1996 en Teatro de la Zarzuela de Madrid. La parte musical estuvo a cargo de la batuta de Luis Antonio García Navarro dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de Madrid –OSM–; Miguel Narros dirigió la parte escénica y José Granero tuvo la autoría de la coreografía dirigiendo al Ballet Nacional de España quien realiza el encargo de esta obra. La partitura fue creada para una orquesta sinfónica de grandes dimensiones.

³¹⁷ Su estreno tiene lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 27 de mayo de 1996. Sus intérpretes fueron la soprano María Orán, dedicataria de la obra, y el pianista Joaquín Soriano. Otros compositores componen para este acto: Rodrigo, Bernaola, De Pablo, Halffter y Marco.

³¹⁸ Hasta el momento había musicado de Alberti *Dos villancicos sobre El alba del alhelí*, 1959, *Tres nanas*, 1961, *Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti*, 1967-69, y *Salmo de alegría para el siglo XXI*, 1988.

³¹⁹ García Abril ya había recogido la inspiración lorquiana en la obra *Tres canciones españolas*, 1962, y componiendo las partituras de *Mariana Pineda* y de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* - 1962-.

Con fecha de inicio de 1996 y de final 1998 es su composición para orquesta *Alhambra*³²⁰. Esta obra fue un encargo que la Orquesta de la Radio de Berlín realiza a García Abril para conmemorar su 75 aniversario. Por las características del encargo, el compositor piensa en tomar el punto de encuentro entre Alemania y España en la figura de Carlos I de España y V de Alemania, personalizado arquitectónicamente en el palacio granadino ubicado en la Alhambra. Con este pensamiento y la materialización de la partitura, García Abril es fiel reflejo de lo que comentamos en capítulos anteriores a cerca de esa influencia *greconiana* de la mezcla de culturas. Occidente y Oriente, simultaneado con lo arábigo, se funden con el espíritu español en el sello garciabriliano. Alhambra, Granada, Andalucía, España, Alemania...., espíritus y atmósferas reflejadas musicalmente en el universo sonoro de García Abril. La fuerza del color de occidente, la sensualidad y el movimiento de lo oriental, la alegría y la tristeza del drama andaluz, la interioridad y el lirismo de la mística española, están presentes en la música de esta partitura orquestal. Historia, cultura, poesía, estética y lírica, conviven en esta obra. El poeta granadino Antonio Carvajal, con motivo de esta composición y a petición de su autor, escribió estos versos:

*Entre el mar y los cielos
en la luz de mi amada
amé en la tierra el cielo
y era mi amor la Alhambra.*

Y en 1997 García Abril realiza dos composiciones: la obra para guitarra *La noche de los secretos* y la cantata *Lurkantak –Cantos de la tierra-*, para coro y orquesta. Debido a su relevancia en diferentes aspectos, nos detendremos en el análisis de *Lurkantak*, sexta cantata garciabriliana, en el próximo apartado.

*La noche de los secretos*³²¹ es una pieza para guitarra compuesta en 1997 a petición de Cecilia Colien Honegger, a quien está dedicada. Esta pequeña pieza está basada en un poema de Cecilia Colien, a modo de ilustración musical, y forma parte del *Álbum de Colien para guitarra*. Este álbum recoge treinta composiciones breves de este instrumento de compositores españoles vivos presentándose en libro y CD; música española para guitarra al final del siglo XX.

Y es también en el año 1997 cuando sale publicada una entrevista a García Abril realizada por Ramón Barce³²² –hemos hecho alusión de la misma anteriormente-, en la que se reflejan aspectos del pensamiento garciabriliano relacionados con el mundo de la docencia, de la composición, su relación con los jóvenes, etc., que nos parece interesante transcribir parcialmente. Vamos a poder comprobar el pensamiento flexible, abierto y siempre actual de García Abril ante los nuevos recursos y posibilidades técnicas. A unas preguntas de Ramón Barce a cerca de la música electroacústica y por ordenador, García Abril responde:

“En el Conservatorio de Madrid... planteamos dos formas de aprender Composición que confluyen en una sola: la música que viene de la tradición y la composición electroacústica, que lleva Zulema de la Cruz. Así los alumnos realizan obras de experiencia múltiple con instrumentos acústicos –como se llaman ahora- y con instrumentos electroacústicos, con ordenador. Creo que es un

³²⁰ Su estreno tuvo lugar el 29 de mayo de 1999 en la Konzerthaus de Berlín por la Rundfunk Sinfonieorchester siendo director Rafael Frühbeck de Burgos.

³²¹ El estreno tuvo lugar en la Iglesia de Santa María de Udalla –Cantabria- el 17 de agosto de 1997 por el guitarrista Marco Socías, el mismo intérprete encargado de la grabación del C.D.

³²² Extracto de la *Entrevista a García Abril por Ramón Barce* en la Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical, número 3, mayo-agosto 1997, pp. 6-8.

proyecto modélico sobre lo que debe ser la enseñanza de la Composición de hoy. Y este proyecto lo inicié en parte ya en el antiguo Conservatorio; siendo el director Calés se instaló el primer laboratorio electroacústico”.

“Soy totalmente partidario de la música electroacústica y por ordenador... A mí, personalmente, me parece un gravísimo error buscar en los instrumentos tradicionales lo que el instrumento no nos puede dar. Se ha explorado todo lo que había que explorar sobre la tímbrica de los instrumentos tradicionales, con un esfuerzo enorme, y desde mi punto de vista en la mayoría de las ocasiones inútil; inútil porque por la vía de la electroacústica y del ordenador lo podemos encontrar, porque es su propio medio. Hay dos pensamientos, el del hombre y el de la máquina. Cuando el compositor quiere escribir pulsos y ritmos que son de la máquina, yo esbozo una sonrisa, porque como los hombres no los van a poder interpretar, ya puedes escribirlos, que da igual. Sin embargo, cuando el compositor se acerca al ordenador puede ensanchar su pensamiento en ese aspecto, y hay un campo infinito donde la fusión de la música tradicional y de la electroacústica pueden lograr aspectos de gran belleza, de gran magnitud y de gran novedad. Y por otro lado, debemos quedarnos con la orquesta que tenemos, con el cuarteto que tenemos y desde esos elementos sonoros dejar constancia de nuestra propia obra, con nuestras limitaciones, grandezas y humildades; pero nuestra propia obra, sin fijarnos en nada más, sin ningún tipo de frustración ni de precaución. Yo creo que lo más importante es dejar constancia, incluso de nuestras limitaciones”.

Esta disquisición esgrimida por García Abril es un tema de vital importancia que, en los años noventa y en la actualidad, artistas de diferentes especialidades, debatían y siguen debatiendo con preocupación e interés. Los especialistas divergen acerca de los efectos que los medios electrónicos de información y comunicación provocan en la producción artística clásica. Algunos consideraban y consideran que los medios electrónicos han pasado a ocupar el puesto del arte tradicional. Muchos otros, por el contrario, observan la situación actual con cierto grado de escepticismo, y otros, con la aceptación del avance como construcción y adición y no como destrucción de lo anterior. El fundador y director del Centro de Arte y Tecnología de los Medios de Karlsruhe, Heinrich Klotz, en la línea de García Abril, está convencido de que las formas tradicionales de arte nunca llegarán a ser anacrónicas. En su opinión,

“disponemos simplemente de un espectro más amplio de instrumentos de mediación, donde las artes convencionales conservan su lugar. La historia del arte nos ha demostrado como durante muchos años el espectro de medios se ha extendido sin que ninguno de ellos haya caído en desuso. Sólo porque uno tenga un sintetizador no va a deshacerse de un piano de cola”³²³, dice Klotz.

Y retomando la producción compositiva, llegamos al año 1998 en el que García Abril realiza las siguientes obras: *Cantos nupciales*³²⁴, para coro y órgano.; *Carta a un amigo*, para orquesta sinfónica; *Homus homini sacra res*³²⁵... Himno de la Universidad Carlos III, para coro y orquesta; *Madrid 1948-1998*³²⁶, para dos pianos; *Sonata de*

³²³ Klotz, Heinrich: *Moderne und Postmoderne*, Karlsruhe, Ed. ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe), 1997.

³²⁴ El estreno tuvo lugar, en la ceremonia religiosa del mencionado enlace, en la Iglesia San Jerónimo el Real de Madrid el día 11 de septiembre de 1998. Sus intérpretes fueron al órgano Ángel Oliver Pina, compositor y organista -fallecido el 25 de abril de 2005-, y el coro de la mencionada iglesia dirigido por María de los Ángeles Calahorra.

³²⁵ Su estreno fue el 23 de febrero de 1999 en el Auditorio Padre Soler de la mencionada Universidad y con motivo de la inauguración de la sede de su Escuela Politécnica Superior. Fueron sus intérpretes el Coro de la Universidad Carlos III –directora Nuria Sofía Fernández Herranz- y el Grupo de Cámara de la mencionada Universidad –directora Isabel Ureña Cuadrado-.

³²⁶ Encargo de Felix Hazen par celebrar los 50 años en el mundo de la música. Su estreno tuvo lugar en la Sala de Prensa –o sala de actividades paralelas- del Teatro Real de Madrid el 20 de diciembre de 1998 siendo sus intérpretes Mariles Rentaría y Jacinto Matute.

Siena, para violín y piano, segunda versión; *Tres acuarelas aragonesas*³²⁷, coro de niños, a capella o con órgano; y *Tres polifonías turolenses*³²⁸, para coro mixto.

Cantos nupciales, para coro y órgano, es una obra realizada como regalo a su hijo Antón en el día de su boda. La idea del compositor era que esta composición fuese la primera de una serie de cuatro, una para cada uno de sus hijos. García Abril musicó los textos, proporcionados por su amigo el sacerdote Joaquín Abad, de las *Aclamaciones* del ritual del matrimonio.

Carta a un amigo, 1998, para orquesta sinfónica, es una obra que partió de la propuesta lanzada por el director de orquesta Rafael Frühbeck de Burgos a unos amigos compositores³²⁹, para que elaborasen una composición colectiva con motivo de sus 65 cumpleaños. El título y punto de partida para la composición sería *FDB 65* e implicaría que, a cada una de esas letras, correspondientes a sus apellidos, se les asignaría la nota correspondiente a la notación usada en centroeuropa (A, La; B, Si; C, Do..., etc), por lo que *FDB* se identificaría con las notas Fa, Re y Sib. A partir de esta propuesta, García Abril diseña su propio método que consistía en un código de sonidos-letras en donde cada uno de los doce sonidos correspondía a una letra, escribiendo así una carta para su amigo encerrada en un código secreto que el destinatario tendría que adivinar. La pista de este lenguaje laberíntico estaba en el compás 65, donde se desvelaba la letra clave para identificar el secreto encerrado en el mencionado código. A este sistema el autor lo denominó *sistema alfabético*. Tal repercusión tuvo esta carta de felicitación en su destinatario que, pocos días después, Frühbeck de Burgos contestaba a García Abril, mediante la traducción que dos violines hacían de este código. El homenajeado director de orquesta tituló esta composición *A vuelta de correo*, interpretándose a continuación de *Carta a un amigo* de García Abril, en el estreno celebrado con motivo del aniversario mencionado³³⁰.

Homus homini sacra res, Himno para la Universidad Carlos III, para coro y orquesta, fue un encargo que la Universidad Carlos III de Madrid realiza a García Abril. Se basa en la musicalización de los textos de Jorge Urrutia inspirados en el lema de Séneca, identificado en la historia como emblema de Humanismo.

Respeto de la obra *Sonata de Siena*, para violín y piano, obra compuesta en 1954-55 y analizada en el apartado correspondiente a estos años, decimos que es en 1998 cuando García Abril realiza la segunda versión de esta obra ya que, al estar desde su composición descatalogada, el compositor, a propuesta del violinista Agustín León Ara, decide su revisión, pero es necesario señalar que la composición es la misma.

Tres acuarelas aragonesas, para coro de niños, a capella o con órgano, son musicalizaciones de los textos de la poetisa zaragozana Magdalena Lasala. Esta composición está dedicada a la Escolanía de la Basílica de la Virgen del Pilar de Zaragoza –los Infantitos-. Sus títulos son los siguientes: 1- *Acuarela de la plaza blanca*

³²⁷ El estreno fue el 26 de marzo de 1998 en el Pilar de Zaragoza dentro del XXVI Congreso Nacional de la Enseñanza Privada siendo sus intérpretes la escolanía mencionada y dedicataria de la obra dirigida por Luis Antonio Bellido. (Esta obra tiene una segunda dedicatoria a “María Pilar Gracia –profesora de música y madre de músicos-, que con tanto entusiasmo vive la emoción de estas voces”).

³²⁸ Este *Certamen* tuvo lugar del 9 al 11 de abril de 1999, donde se produjo su estreno. (En el tribunal de este certamen se encontraba, entre otros, su autor).

³²⁹ Raines Bischof, Antón García Abril, Tomás Marco, Luis de Pablo, Lorenzo Palomo, José Peris y Claudio Prieto.

³³⁰ El estreno fue el 5 de septiembre de 1998 en la Grosser Sall del Konzerthaus de Berlín interpretado por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín dirigida por el propio homenajeado, Rafael Frühbeck de Burgos. –Hay que señalar que el cumpleaños del director homenajeado sería unos días después, el 15 de septiembre-.

–dedicada a Zaragoza–; 2- *Acuarela de la lluvia sobre el río* –dedicada a Huesca–; 3- *Acuarela del azul y la piedra* –dedicada a Teruel–.

Tres polifonías turolenses, para coro mixto, se realizó con el propósito de servir como obra obligada en el XXX Certamen Coral de Ejea de los Caballeros. Están basadas en temas folklóricos turolenses de los Dances de Jorcas, pequeño pueblo de Teruel. 1- *Vos en Belén*; 2- *Rompellón*; 3- *Si quieres subir al cielo* son los títulos de estas polifonías.

En el año 1999 compone lo siguiente: *Alba*³³¹, para voz y piano; *La fuerza de la creación*³³², melodía corporativa del centenario de la Sociedad General de Autores y Editores, para orquesta; *Villancicos para el nuevo milenio*³³³, para coro y orquesta; y *Concierto de las tierras altas*, para violoncello y orquesta. Esta última obra, por ser el único –de momento– concierto para violoncello y orquesta, y por la relevancia del mismo, le dedicaremos un especial espacio, en el apartado próximo, para un detallado análisis.

Villancicos para el nuevo milenio, fue una propuesta que Rafael Frühbeck de Burgos realiza a García Abril, y a otros cuatro compositores españoles³³⁴, de componer unos villancicos con los que celebrar las Fiestas Navideñas. García Abril aborda, desde la intimidad de la sencillez y de lo popular, la composición de estos villancicos para que se festejen no sólo las Navidades del año concreto de su composición, sino para todas las Navidades venideras del nuevo milenio. Las musicalizaciones garciabrilianas corresponden a un texto de Antonio Gala titulado *El aire mueve las ramas* y al popular *Campana sobre campana*.

Con el poema de Antonio Gala, *El aire mueve las ramas*, García Abril se pone, de nuevo, al servicio del texto en el propósito de conseguir una música que sea fiel a ese primer verso que da título al poema: *El aire mueve las ramas...* Villancico libre, música etérea, volátil, con un movimiento intrínseco que produce la sensación en el oyente de algo sutil pero permanente. En la dominancia de la subdivisión ternaria, el 6/8 del inicio de esta pieza, nos presenta la *célula corchea, negra* –nota corta, nota larga–, fórmula responsable de esa percepción de presencia del aire, y un aire, nos indica el texto, con intención espiritual, con autoría divina. Una emoción envolvente y sobrecogedora en forma de ostinato que desaparece, pero regresa en alguna incursión y también para concluir. Predominancia de un texto silábico, porque se cuentan muchas cosas, acompañado por el piano que a veces le da la verticalidad, pero otras lo contrapuntea y le otorga la agógica, la brisa delicada, sutil y amorosa a través de ese ostinato recurrente. En esta música, y a través de elementos casi repetitivos, se crea una atmósfera de aire poético y litúrgico donde, finalmente, es el viento el que mueve las ramas: *Las mueve el amor con Él*.

Respecto del popular villancico *Campana sobre campana* es un estudio de composición coral donde se establecen dos coros con abundantes polifonías. Un trabajo

³³¹ El estreno fue realizado como homenaje que el ciclo *Los miércoles de la poesía*, del Centro Colón de Madrid, dedica a García Abril por su profunda dedicación a los poetas españoles de todas las épocas. Su estreno fue el 24 de febrero de 1999 en el mencionado centro, siendo sus intérpretes María José Montiel y Chiky Martín. *Alba* es la musicalización de un texto de la poetisa Fina Calderón. No está editada.

³³² Esta obra nace por encargo de la Sociedad General de Autores y Editores –SGAE– con dos motivos: conmemorar su centenario y cumplir la función de obra corporativa. Su estreno tuvo lugar en la XLVIII Edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, siendo interpretada por la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española –SGAE– dirigida por Enrique García Asensio.

³³³ Su estreno tuvo lugar en el Concierto Extraordinario de Navidad celebrado en el Auditorio Nacional de Madrid el 28 de diciembre de 1999. Fue interpretado por la Orquesta y Coro Nacional de España –OCNE– dirigidos por Rafael Frühbeck de Burgos.

³³⁴ Carmelo Alonso Bernaola, Claudio Prieto, José Peris y José María Sánchez Verdú.

polifónico-orquestal donde hay desgloses de cuatro y ocho voces a través de dos coros: un coro A y un coro B; un tono casi de divertimento en el juego de las campanas donde se consigue gran efectismo. “Entré en un campo que a mí me apetecía mucho: trabajar en uno de los villancicos más populares de la lírica navideña española, poder realizar mi personal versión de *Campana sobre campana*”, nos comenta García Abril.

Y en el comienzo del nuevo milenio, año 2000, García Abril compone dos obras: *Castilla de la luz*³³⁵, para voz y piano y *El mar de las calmas*, para orquesta. Esta última obra la hemos seleccionado para, en el próximo apartado, realizar un pormenorizado análisis.

Castilla de la luz, para voz y piano, musica un texto de Carlos Frühbeck basado en la memoria, alabanza y esperanza de una Castilla que vence sus pesares; una Castilla de la luz porque vence a la muerte, a la oscuridad. Es un homenaje a la Castilla poética. Verticalidad en el piano frente a la horizontalidad de la voz que canta a modo de recitativos que reflejan la profundidad y espiritualidad del texto.

“Con esta obra podemos aplicar lo mismo que para toda mi obra vocal. Creo que es importante diferenciar bien lo que es escribir una cantata y lo que es escribir una canción. Para componer una cantata puedes escoger muchas clases de textos, para una canción no. Para componer una canción tienes que ceñirte a una estructura que no se escape de esta forma compositiva. Muchas veces he tenido en mis manos poesías bellísimas que he descartado por una sola palabra. Una sola palabra puede ser causa suficiente de que tu estética y técnica no se puedan adecuar de una forma natural e íntima a ese texto. Yo necesito sentirlo claro y fluido desde el principio. Y es por esto que escogí el texto de *Castilla de la luz* que, inmediatamente, sentí que podía reflejar musicalmente lo que, en mi visión más personal e íntima, es la Castilla poética”, nos manifiesta García Abril.

Iniciado en el año 2000 y finalizado en el 2001 está la composición de su primer doble concierto, *Concierto de la Malvarrosa*³³⁶, para flauta, piano y orquesta de cuerda. Fue un encargo del Palau de Valencia con motivo de los numerosos actos celebrados en conmemoración del centenario al nacimiento del maestro Joaquín Rodrigo. Por la relevancia de este concierto, procederemos con su análisis en el próximo apartado.

Y llegamos al año 2001 donde García Abril compone *Canciones del Jardín secreto*, para voz y piano; *Dos piezas griegas*, para piano; y su segundo doble concierto, *Juventus*, para dos pianos y orquesta. *Dos piezas griegas* y *Juventus* serán analizadas con detalle en el apartado próximo.

*Canciones del jardín secreto*³³⁷, para voz y piano³³⁸, toma su nombre de la denominación otorgada por los poetas arábigo-andaluces al referirse a la poesía: *El jardín secreto*. Es una composición que comprende cinco canciones: *Ausente de mis ojos*, *Elegía a la pérdida de la Alhambra*, *Te seguiré llorando*, *Los dos amores* y *El jardín de Al-Ándalus*.

³³⁵ Fue encargo del *I Estío Musical Burgalés*. García Abril musica un texto de Carlos Frühbeck –hermano de Rafael Frühbeck de Burgos– y está dedicada a Humberto Orán. Su estreno fue el 4 de julio de 2000 en el Teatro Principal de Burgos siendo sus intérpretes la soprano María Orán y la pianista Chiky Martín.

³³⁶ Este concierto -clausura de los mencionados homenajes- fue interpretado en noviembre de 2001 por la Orquesta Sinfónica de Valencia, dirigida por Miguel Ángel Gómez Martínez y teniendo como intérpretes solistas a M^a Antonia Rodríguez y a Aurora López, flautista y pianista respectivamente.

³³⁷ Su estreno tuvo dos fechas diferenciadas. Las tres primeras canciones –*Ausente de mis ojos*, *Elegía a la pérdida de la Alhambra* y *Te seguiré llorando*– fueron estrenadas el 27 de octubre de 2001 en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el Homenaje a los 80 años de su director, Ramón González de Amezúa. Los intérpretes fueron la soprano Teresa Berganza y el propio García Abril al piano. Fue un doble regalo que García Abril quería brindar al homenajeado: la composición de las canciones y la colaboración en la interpretación de las mismas. El estreno de las otras dos canciones –*Los dos amores* y *El jardín de Al-Ándalus*– tuvo lugar en San Sebastián durante la celebración de su Quincena Donostiarra siendo sus intérpretes Iñaki Fresán, voz, y Jorge Robaina, piano.

³³⁸ En la actualidad, García Abril se encuentra en el proceso de orquestación de estas canciones.

García Abril se aproximó a estos textos que llegaron a sus manos incluidos en unos preciosos libros de poesía, de poetas árabe andaluces, con unas ilustraciones pictóricas de su amigo el pintor granadino Rodríguez Acosta. Dichas ilustraciones, con un componente poético intrínseco, junto con la lectura de esos dos libros dieron el fruto de focalizar su atención en estos cinco textos que pronto musicó.

Estas canciones parten, como toda la música vocal garciabriliana, de la emoción que el propio texto produce en García Abril. El primer poema *Ausente de mis ojos* dice:

¡Ausente de mis ojos, sólo tú
me vienes a las mientes, sólo tú!
Y se lo solitario que te encuentras
Pero yo estoy igual, o más aún.

Mi corazón de ti no se desvía
Ni mi lengua se cansa de llamarte.
Siempre que sopla el viento boreal,
Le pido que me de noticias tuyas.

“Este es un texto que si el compositor tiene intuiciones poéticas y ama la poesía, yo la amo profundamente desde el grado máximo de la palabra, su mentalidad, sensibilidad y técnica se ponen, inmediatamente, a su servicio y parte de la música, de una forma natural, ya nace con y desde ese texto.../... Además, y curiosamente, me encanta que estos poemas partan de traducciones, porque ese supuesto defecto para mí se vuelve virtud, ya que lo resultante no es la poesía rimada tradicionalmente; esto le otorga un encanto especial y me permite poder transitar por procesos melódicos y líricos de una forma mucho más libre”, nos relata García Abril.

Y *Los dos amores*, cuarto poema de estas canciones, dice:

Te seguiré llorando, hasta que los ojos
se me queden sin agua,
y de este dolor
las lágrimas me curen.

“Cuando releo estos versos me vuelven a producir una profunda emoción y es esa emoción la que me invita, la que me sugiere ponerme a escribir y sublimizar ese sentimiento a través de la música. Ese es el secreto; algo que puede ser muy sencillo o imposible sino se siente, sino se percibe...”, continúa manifestándonos García Abril.

Siguiendo con su producción compositiva, durante el año 2002 realiza dos composiciones: *Música para noctámbulos* y *Tres canciones sobre textos de Antonio Machado*.

*Música para noctámbulos*³³⁹, para guitarra, son variaciones sobre tres preludios de Francisco Tárrega, 2002. Fue escrita por encargo del XXXVI Certamen Internacional de Guitarra de Benicassim y como homenaje a Tárrega en el 150 aniversario de su nacimiento.

*Tres canciones sobre textos de Antonio Machado*³⁴⁰, para voz y piano, tienen los siguientes títulos: 1. *Una tarde disecada*; 2. *La plaza tiene una torre*. 3. *Un ramo de rosas me dio la mañana*.

En esta composición, y a modo de síntesis de las tres canciones, podemos decir que por su extensión, dibujo melódico y carácter están destinadas a una soprano lírica: una

³³⁹ Su estreno tuvo lugar en el mencionado Certamen celebrado en el mes de agosto en Benicassim – Castellón-.

³⁴⁰ Fue estrenada el 28 de abril de 2003 en el Auditorio Maestro Padilla de Almería siendo sus intérpretes la soprano Ainoa Arteta –a quien está dedicada- y el pianista Lorenzo Bavaj.

voz clara, pero con color, ágil, pero a la vez con fuerza y profundidad. Aunque esto es común para las tres canciones, no por ello dejan de ser muy diferentes entre sí y su dificultad intrínseca va creciendo en cada una de ellas. Las tres son coincidentes en la necesidad de claridad en el texto en un canto predominantemente silábico lo que requiere, sin duda, una dicción adecuada, es decir, una comprensión clara del mismo, que va unida a la claridad melódica que se observa como rasgo característico. Canciones, como es frecuente en el lenguaje garciabriliano, donde lo lírico y lo rítmico conviven a la perfección al servicio de un texto que describe lugares y ambientes primaverales llenos de colores y aromas, sonoridades destinadas para los recursos pianísticos que aportan a la voz el conjunto de integralidad que esta obra requiere.

En el apartado de premios y reconocimientos, en este año 2002, García Abril es nombrado patrono de la *Fundación Antonio Gala*³⁴¹ dedicada a la promoción de jóvenes valores. Y también en este año el VIII Ciclo de Música Contemporánea de Málaga estuvo dedicado a la obra de García Abril. Durante las jornadas de este Ciclo se interpretaron conciertos para orquesta sinfónica, música vocal, música de cámara y conciertos de solista y orquesta teniendo lugar, también, la grabación de dos CDs³⁴² y la publicación de un libro³⁴³.

Durante este año 2003 compone el *Concierto de Gibralfaro*, para dos guitarras y orquesta, y realiza la adaptación de su ballet *La gitanilla: Tres escenas del ballet La gitanilla*, para orquesta sinfónica. También, hace ya algunos años, García Abril está trabajando en el proyecto, a partir de la partitura original del ballet *La gitanilla*, de una Suite Sinfónica donde recogerá una selección de las secciones con mayor carga orquestal incorporando todo aquello que pueda ser utilizable para darle la estructura coherente que debe tener una obra de estas características. Mientras tanto, y como acabamos de comentar, en el año 2003, fueron editadas y estrenadas³⁴⁴ *Tres escenas del ballet La Gitanilla*:

- I. *Danza de los dos caminos*
- II. *Adagio gitano*
- III. *Ceremonial del trigo y del agua*

*Concierto de Gibralfaro*³⁴⁵, para dos guitarras y orquesta, 2003. Dentro del marco del Festival de Música Contemporánea del año 2002, que organiza la Orquesta Filarmónica de Málaga y que ese año dedicaba a la figura de Antón García Abril, la mencionada orquesta realiza el encargo al compositor de escribir una obra sinfónica. García Abril, después de analizar diferentes opciones, decidía que la guitarra podía ser el instrumento protagonista de esta nueva creación debido a la profunda vinculación de este instrumento con Andalucía en general, y con Málaga en particular. Como ya tenía

³⁴¹ Dicho nombramiento tuvo lugar en Córdoba en la sede del Patronato el 23 de octubre de 2002.

³⁴² CD1: *Nocturnos de la Antequeruela*, para piano y orquesta de cuerda, solista: Paula Coronas; *Salmo de la alegría para el siglo XXI*, para soprano y orquesta de cuerda, solista: María Orán. Orquesta Filarmónica de Málaga. El libreto explicativo del mencionado CD corresponde a Andrés Ruiz Tarazona.

CD2: *Concierto de la Malvarrosa*, para flauta, piano y orquesta, solistas: María Antonia Rodríguez, flauta y Aurora López, piano; *Cantos de Pleamar*, orquesta de cuerda; *Canciones y danzas para Dulcinea*, suite para orquesta. Orquesta Filarmónica de Málaga. El libreto explicativo del mencionado CD corresponde a Esther Sestelo (Dep. Legal: M-50.678-2001)

³⁴³ Zaldívar, Álvaro, *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril*, Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, Depósito legal MA-1647-2001.

³⁴⁴ Fueron estrenadas por la Orquesta de la Radio y Televisión Española –ORTVE– dirigida por Adrián Leaper.

³⁴⁵ Su estreno tuvo lugar el 3 de junio de 2004 en el Teatro Cervantes de Málaga. Fue interpretado por la Orquesta Sinfónica de Málaga siendo sus solistas Gabriel Estarellas y Marco Socías y en la batuta Aldo Ceccato.

en su haber dos conciertos para guitarra y orquesta –*Concierto aguediano*, para guitarra y orquesta, 1976 y *Concierto mudéjar*, para guitarra y orquesta de cuerda, 1985- pensó en continuar con una modalidad que en los tiempos recientes le resulta de gran atractivo: los dobles conciertos. Después de su experiencia con *Concierto de la Malvarrosa*, para flauta, piano y orquesta de cuerda, 2000-01; y *Juventus*, para dos pianos y orquesta, 2001, llega, finalmente, *Concierto de Gibralfaro*, para dos guitarras y orquesta, del año 2003. Su título hace honor al castillo de Gibralfaro, una de las numerosas señas de identidad de las tierras malagueñas y orgullo de sus oriundos.

“La obra se articula en tres movimientos, el 1º, *Visiones de la bahía*, quiere ser un cántico espiritual desde el alto vuelo contemplativo que nos proporciona estas visiones. El 2º, *A partir de un canto popular malagueño* lo he desarrollado de una antigua canción de cuna, que me ha permitido crear un ámbito de posibilidades y sensibilidades que subyacen en el propio pálpito de emociones de la tierra, y, el 3º, *Homenaje a la tauromaquia picassiana*, he querido rendir homenaje a nuestro gran pintor malagueño y a sus pinturas dedicadas a la tauromaquia, así pues, en los contenidos de estos tres movimientos existe mi ofrenda a Málaga y a la Orquesta Filarmónica, vehículo de gran importancia cultural y protagonista activa del desarrollo musical malagueño”³⁴⁶.

VIII.2. Un compositor con talento y vocación docente

Y ya hemos llegado al anunciado **año 2003**. Como hemos dicho al comienzo de este capítulo, y con motivo de la jubilación de García Abril cuando cumple setenta años – año 2003- y la consecuencia del final de su etapa de magisterio en el Real Conservatorio de Música de Madrid, vamos a intentar rehacer esta historia de su dedicación y pasión por la docencia, para realizar el balance y la valoración de la misma.

Comenzaremos recordando que es en el año 1957 cuando García Abril, tras aprobar las oposiciones de Profesor Auxiliar de Solfeo, comienza su labor docente que finalizará en el año 2003, después de cumplir setenta años. Sólo tres años interrumpen esta dedicación: el curso 1963-64, año de estancia en Roma; y los dos años de excedencia voluntaria, de 1969 a 1971, siendo ese último año, 1971, cuando inicia su etapa de Catedrático de Composición, primero de interino –de 1971 a 1974- hasta que en 1974 obtiene esta plaza por oposición. Contabilizamos 43 años de docencia; toda una vida de dedicación a algo más que una profesión; una forma de entender la vida para transmitir un legado: su amor por la música, por la composición y por los jóvenes. A ellos se quiso dedicar y de ellos se quiso rodear. Les dio y recibió; les entendió y le entendieron; les respetó y le admiraron.

“El hecho de estar en contacto con los jóvenes compositores me enseña muchísimas cosas y me hace pensar en aspectos que de otra manera no hubiera pensado jamás. Cuando un alumno me plantea un tema o un problema que a mí no se me habría ocurrido, me hace meditar sobre ese asunto y me tiene siempre en la línea de comunicación con las primeras ideas de un compositor. Es algo que me gusta porque, sino, ya hubiera dejado la docencia. Creo que una forma más de ser compositor es el comunicarte con los jóvenes compositores. Es una forma más de difundir la obra de los compositores y de analizarla, partiendo del primer paso de un joven compositor, alguien que aún tiene la inexperiencia que le da la juventud”³⁴⁷.

“Me gusta el contacto permanente con los que se acercan a la creación musical, con los jóvenes compositores; me gusta descubrir en ellos su forma de pensar; y veo que esa forma de pensar ha evolucionado mucho hasta hoy. Creo que esto es interesante, y sobre todo la experiencia que supone transmitir a los jóvenes lo que tú piensas. En materia de composición yo soy muy respetuoso y tengo muy clara una cosa: lo que un profesor debe hacer es informar; y cuando el profesor haya informado bien, debe dejar que cada alumno inicie su propio vuelo y se acerque a otras voces distintas. El joven compositor que se acerca solamente a una voz corre el peligro de crear una idea casi mimética de las cosas; por lo tanto he intentado siempre informar, hasta donde se puede... En los cuatro años de Composición no da tiempo para todo, pero sí para poderles decir: a partir de ahora debes hacer esto y

³⁴⁶ Notas al programa del estreno, realizadas por el compositor.

³⁴⁷ Extracto de la *Entrevista a García Abril por Daniel Mateos Moreno* en la Revista Filomúsica, revista de publicación en internet, número 24, enero 2002, p. 2.

esto, analizar a estos compositores, estudiar estas formas de escritura y estas técnicas... Sí, me gusta la enseñanza, por lo que supone estar en contacto con los jóvenes compositores y prestarles la ayuda necesaria para que desarrollen su pensamiento...”

“Este curso, por mi cátedra de Composición han pasado varios compositores: Carmelo Bernaola, Claudio Prieto, Carlos Cruz de Castro..., y luego vendrán Cristóbal Halffter, Jesús Villa Rojo... Lo importante es que los alumnos escuchen otras voces, aunque sean muy distintas...”³⁴⁸.

“Muchos colegas han pasado por mi aula... En mi último curso en el Conservatorio estuvieron Joan Guinjoan, Leo Brower, Bernard Henze... Me siento muy satisfecho de que mis alumnos hayan tenido diferentes visiones o planteamientos en el mundo de la creación compositiva... Creo que esto es lo positivo y enriquecedor para ellos en el objetivo último de obtener una formación completa para después escoger y, finalmente, encontrar su propio camino”, nos manifiesta **García Abril**.

“La composición no se puede enseñar, pero se puede aprender. Imaginemos que en toda mi trayectoria en la cátedra hayan trabajado conmigo unos quinientos alumnos. ¿Todos son compositores? En absoluto. ¿Todos han aprendido la Composición? Sí. Pero otra cosa es expresar una idea musical con voz propia. Muchos son los llamados y pocos los elegidos. De esos quinientos habrá cuarenta o cincuenta que son maestros y escriben cosas interesantes. Los otros han aprendido la técnica... Porque la parte de la Composición que se puede enseñar es la técnica. Pero decirle a un alumno: lo tienes que hacer así, eso, en mi opinión, no es acertado. Porque eso es un esfuerzo que tiene que hacer el alumno, descubrir su propia voz. En definitiva: el maestro de Composición creo que es, en el fondo, sólo un guía, un pequeño ángel-demonio de la guarda”³⁴⁹.

Y algunos alumnos han dicho de su maestro:

“Salir de las clases de Armonía y Contrapunto, que aunque positivas tenían un inevitable olor a rancio, y entrar en la de Composición con Antón García Abril supuso para mí disfrutar de una corriente de aire fresco que me abrió una serie de perspectivas, insospechadas hasta entonces. El secreto, aparte de musical, se basaba en una sorprendente intuición sobre las posibilidades técnicas y artísticas de cada alumno, y una sabia actitud de respeto hacia sus diversas y hasta antagónicas posiciones estéticas, más o menos firmes por aquel entonces. Gracias a esa receta mágica, que me ha sido enormemente útil en mi actividad docente posterior, los cursos de composición en el Conservatorio de Madrid han quedado en mi recuerdo con una fragancia especial, que hoy puedo valorar en toda su frescura y riqueza, y que no me canso de reconocer y agradecer”, nos manifiesta **José Luis Turina**, compositor, director artístico de la Joven Orquesta Nacional de España –JONDE–, Premio Nacional de Música, y profesor titular de Armonía.

“Mi primer encuentro con Antón García Abril se remonta a hace más de dos décadas. En esos años una joven compositora apenas veinteañera, que provenía tanto de las enseñanzas académicas oficiales del Conservatorio, como de las no oficiales con los Maestros Carmelo Bernaola, siempre en mi recuerdo, y Luis de Pablo, decidió entrar en su aula.

A pesar de ser Antón uno de los más grandes compositores, músicos y pedagogos de este país, encontré que algunos también jóvenes alumnos no conectaban con el pensamiento y técnica del Maestro. Éste no fue mi caso. Si como reza el dicho, querer es poder, quise con firme determinación acercarme al Maestro y compositor. Tengo que confesar que en una primera etapa, supongo que por un exceso de juventud y por una cierta radicalización de posturas, tuvimos algunos desacuerdos estéticos. Sin embargo, con el tiempo conseguí llegar a una profunda comprensión de su pensamiento musical, lo que me permitió adquirir muchos más conocimientos sobre composición, sobre distintas estéticas y sobre todo sobre Música, con mayúsculas.

A la vuelta de un año de estancia en la Universidad de Stanford...comenzó mi etapa como colega del Maestro. Etapa que ha durado hasta la actualidad, dieciséis años en total. Si antes había progresado en el conocimiento como alumna, fue ahora cuando plenamente pude asimilar muchas de las ideas y enseñanzas que había escuchado al Maestro durante aquel tiempo. Trabajando a su lado, codo a codo, con su dirección y el apoyo de otros... formamos un equipo que logró una apertura de

³⁴⁸ Extracto de la *Entrevista a García Abril por Ramón Barce* en la Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical, número 3, mayo-agosto 1997, pp. 5-7.

³⁴⁹ Extracto de la *Entrevista a García Abril por Ramón Barce* en la Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical, número 3, mayo-agosto 1997, pp. 5-7.

los estudios de composición, no sólo en Madrid, sino referencialmente en todo el país. Dura y ardua tarea que se prolongó más de diez años, pero han merecido. Actualmente, la carrera de composición en el RCSMM permite tres especialidades: Composición General, Composición Electroacústica e Informática Musical y Composición para Medios Audiovisuales. Esta filosofía de despliegue y actualización de las enseñanzas de composición fue el sueño del Maestro durante largo tiempo. He tenido el privilegio de compartirlo y contribuir a su materialización. Hoy día es una realidad en marcha. Su legado pedagógico y compositivo lo disfrutaban generaciones enteras de compositores en activo y otros profesionales de la música, que han oído su saber, su arte y se han formado a su amparo.

Gracias Maestro por haber comunicado con nosotros, por respetar nuestra personalidad musical. Gracias por darnos sabios consejos, por habernos dado a conocer tu música, por haber ofrecido lo mejor de ti mismo en las aulas. Gracias por habernos hecho crecer a tu lado. Por ti Maestro, por tus enseñanzas y por TU MÚSICA”. (Zulema de la Cruz, compositora y Profesora de Composición Electroacústica del RCSM de Madrid³⁵⁰).

“Mi relación con el compositor y maestro Antón García Abril data del año 1993, año en que llegué a Madrid del País Vasco para continuar mis estudios de Composición y Dirección de Orquesta. En él descubrí al maestro, historia viva de la música española, pero también al profesor que proporcionaba indicaciones técnicas acertadísimas, sabios consejos acerca de la orquestación, siempre basados en su dilatada experiencia, y por encima de todo al grandísimo músico. Una de sus mejores aportaciones a la Cátedra de Composición del Real Conservatorio Superior de Madrid, sin embargo ha sido, bajo mi punto de vista, formar varias generaciones de compositores en los que, lejos de imponer ninguna dictadura estética, ha potenciado la voz propia de cada artista, siempre bajo el mayor rigor técnico y creativo posible. Por todo ello y por su amistad, gracias Maestro”, nos comenta *Javier Jacinto*, compositor y director de orquesta.

“Todavía recuerdo con agitación mi primer encuentro con Antón García Abril en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el otoño de 1996. Yo venía de un pequeño pueblo de las montañas del Pirineo Aragonés. Soy aragonés del norte, como diría el Maestro. Mi formación era la justa para estudiar composición en el Real Conservatorio de Madrid.

Como el resto de mis compañeros, estábamos ilusionados con el comienzo del curso, íbamos a asistir a la clase del Maestro. La primera clase... pregunta!!! ¿Qué obras y compositores conocíamos de la música española?... El resultado salvo excepciones se puede imaginar... Un desastre de conocimiento. Este primer encuentro define no sólo su estética, sino su importante defensa de nuestra cultura.

En mi caso, su mayor aportación no sólo fue musical, sino anímica. Todavía recuerdo alguna de sus frases: “¡Has bajado de las montañas en busca de un sueño!...” Antón me enseñó que no importaba de donde se viniera, ni siquiera las condiciones por las que hubieras pasado para llegar. Lo importante era tener talento y carácter necesario para poder desarrollar correctamente una carrera... y un sueño...” ¡Talento, carácter, trabajo e ilusión!...”

Para mí, Antón, representaba la materialización de ese sueño. Nació en el sur de Aragón. Es aragonés del sur, y tuvo que luchar hasta la saciedad para proponer y luego convencer al mundo entero de su aportación estética y de la realidad de su música.

Con los años comprobé que todas aquellas instrucciones artísticas y emocionales eran ciertas. Las comprobé, desarrollando mi propia carrera como compositor.

En la actualidad sigo desarrollando conjuntamente mi carrera de compositor, con la de Profesor de Composición e Informática Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Centro, que fue el suyo durante tantos años, y ahora es el de otros que como yo, siguen su legado desde distintas perspectivas. Todavía sigo repitiendo a mis alumnos algunas de sus frases..., nos relata *Juan Medina*, compositor y profesor de Composición e Informática Musical del RCSMM.

³⁵⁰ Extracto del artículo *Antón García Abril: Compositor, Maestro y Compañero*, Revista de música clásica *Melómano*, año VIII, N° 76, mayo 2003, pág. 76.

A través de estos 43 años en la docencia, y de las palabras de los protagonistas, nos damos cuenta que los alumnos con García Abril no sólo han aprendido las técnicas compositivas sino, y por un lado, el amor por la música y la composición y por otro, el sentirse respetados por un maestro que, a pesar de la profunda convicción en su filosofía y poética, cree en la diversidad, y lucha porque sus alumnos logren la capacidad de ser honestos y libres para encontrar su propio camino, su propia voz. Informarles enseñándoles a escuchar, a mirar, a respetar, a discernir, a escoger...; son aprendizajes que García Abril ha puesto en práctica y que sus estudiantes han podido percibir y apreciar. Más de cuatro generaciones de alumnos³⁵¹ han pasado por su aula y muchos de ellos, en la actualidad, no sólo viven de la música, sino que han encontrado un camino digno y sólido, y en algunos casos sobresaliente, de reconocidos profesionales, en un mundo de profundos esfuerzos y complicadas competencias.

Y es también aquí, el espacio que hemos designado para comentar el trabajo compositivo garciabriliano de carácter pedagógico. Pero lo primero que hay que señalar es que estas obras no son trabajos pedagógicos al uso, ya que no son métodos. Es música en toda su dimensión, pero con la intención de ayudar, de colaborar en un propósito. Que el pequeño intérprete o, simplemente, el iniciado se sienta importante y feliz al interpretar una música que, siendo grande, está sólo despojada de la dificultad.

“Yo me siento siempre compositor, por eso no soy consciente de haber hecho trabajos pedagógicos, quizás porque la mayoría que han caído en mis manos no me han convencido, distan mucho de lo que creo se debe hacer, o por lo menos, de lo que no se debe hacer... No soy partidario ni de métodos ni de sistemas porque cuando compongo me tengo que sentir libre... Por esta razón no comparto esas metodologías de aprendizaje en donde prima el método por encima de la música... Creo que lo importante siempre es la música, cuando la técnica o el método son protagonistas es que algo falla... Cuando mis hijos comenzaron sus estudios de piano pude comprobar los errores de planteamiento que muchos métodos poseen... Por esto me decidí a aportar mi filosofía también en este terreno... Mi idea es hacer música con letras mayúsculas, no por ser niños o principiantes la música debe ser disminuida, al contrario, precisamente por eso la música debe, tiene que ser genial, porque debemos trabajar con la esencia, con lo puro, con la verdad... Hay que cuidar a los que se aproximan a la música por primera vez, hay que ofrecerles algo honesto, lo mejor, no podemos hacerlos sufrir ni técnica, ni musicalmente hablando, porque si es así se marcharán, se alejarán de la música y nosotros seremos los responsables... Por eso componer para ellos, para los que se inician, sean niños o no, es tan difícil..., no se pueden cometer errores... He intentado poner lo mejor de mí en este empeño, no se si lo habré conseguido... Pero lo que sí tengo claro es que sólo se debe enseñar Música desde la Música”, nos manifiesta García Abril.

Un pensamiento manifestado con convicción, porque García Abril quiere ser sincero y honesto con su profesión y su vocación: la composición. Y la composición la ha expresado desde muchos ámbitos: componiendo para toda clase de géneros musicales y también desde la docencia. Y es desde la docencia cuando, además de enseñar en las aulas, en su cátedra, también dictó pensamiento desde seis relevantes proyectos pedagógicos:

³⁵¹ José Luis Turina, Alicia Santos, Zulema de la Cruz, Consuelo Díez, Marisa Manchado, Gabriel Fernández Álvarez, Valentín Ruiz, Eduardo Armenteros, Manuel Seco, Adolfo Núñez, Leoncio Diéguez, Mercedes Padilla, Víctor Pablo Pérez, Sabas Calvillo, Carlos Galán, Sebastián Mariné, Luis Aguirre, Rafael Eguilaz, Rafael Mirapeix, Mícuél Ángel Martín Lladó, José Manuel López, Juan García Pistolesi, Francisco Luque, Jesús Legido, Manuel Dimbwadyo, Enrique Muñoz, José Miguel Moreno Sabio, Pilar Jurado, Alicia Díaz, Javier Jacinto, Juan Medina, etc...

- 1- *Curso de Repentización*, 5 volúmenes, tratado para la práctica de la Repentización en el Solfeo, 1971-84;
- 2- *Siete melodías de concurso de Armonía*, 1974-91;
- 3- *Cuadernos de Adriana*, piezas de piano para niños, 1985;
- 4- *Vademécum*. De la iniciación al virtuosismo, 24 piezas para guitarra, 1987;
- 5- *Doce piezas para violín y piano*, 1988-91;
- 6- *Mi pequeño planeta*, 1990.

1.- *Curso de Repentización*, 5 volúmenes, tratado para la práctica de la Repentización en el Solfeo, 1971-84.

En el año 1971 inicia la macro obra *Curso de Repentización*, 5 volúmenes, tratado para la práctica de la Repentización en el Solfeo, 1971-84. El comienzo de este importante tratado era un ambicioso proyecto pedagógico para cubrir ciertas carencias que tenía la asignatura de Solfeo –y que García Abril conocía en primera persona después de su experiencia como profesor en esta especialidad-. Con esto se proveía a los profesores de dicha especialidad de materiales de calidad –en ediciones manuscritas- muchos de los cuales ya habían sido utilizados o iban a ser utilizados en diferentes ocasiones –exámenes, oposiciones, etc-. En este proyecto colaboraron varios colegas y amigos³⁵². Esta importante obra pedagógica fue el preludio de otros trabajos de investigación que realiza en el mundo de la pedagogía.

2.- *Siete melodías de concurso de Armonía*, 1974-91

Iniciado en 1974, pero finalizado en 1991, surgen las *Siete melodías de concurso de Armonía*. Consistía en el análisis exhaustivo de las melodías escritas por García Abril para ser utilizadas en el concurso de Armonía que anualmente convocaba el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Para esta labor se encargó a siete profesores de Armonía, antiguos alumnos de García Abril³⁵³, el análisis y comentarios de estas piezas. El objetivo era su publicación, desde unas piezas escritas para violín y piano, para la práctica del Análisis Musical dirigido a estudiantes de los últimos cursos de la asignatura de Armonía y, también, para la asignatura de Composición.

3.- *Cuadernos de Adriana*, piezas de piano para niños, 1985. Esta obra es la que hemos seleccionado, en este apartado de composiciones pedagógicas, para un pormenorizado análisis. La analizaremos a continuación.

4.- *Vademécum*³⁵⁴. De la iniciación al virtuosismo, 24 piezas para guitarra, 1987.

Vademécum –obra pedagógica con los subtítulos: De la iniciación al virtuosismo y 24 piezas para guitarra- es una composición que García Abril quiso realizar para homenajear a su admirado Andrés Segovia. -Desgraciadamente, el maestro guitarrista fallecía cuando esta composición se estaba finalizando por lo que este homenaje tuvo que ser póstumo-. Queremos señalar la colaboración estrecha que, para esta

³⁵² Román Alís, Carmelo Alonso Bernalola, Ángel Arteaga, Antonio Barrera, Manuel Carra, Carlos Cruz de Castro, Carlos Esbrí, José Ferrándiz, Fernando Moraleda, Claudio Prieto, Antonio Ramírez Ángel, Fernando Remacha, Rafael Rodríguez Albert.

³⁵³ José Luis Turina, Consuelo Díez, Alicia Santos, Gabriel Fernández, Rafael Mirapeix, Fernando Portolés, y Valentín Ruiz.

³⁵⁴ Su estreno tuvo lugar el 25 de septiembre de 1987 en la Catedral Vieja de Salamanca, siendo intérprete del mismo el guitarrista Gabriel Estarellas. El concierto estuvo organizado por la *Fundación Salamanca* en colaboración con el *XXXII Congreso Nacional de Farmacéuticos Españoles de Hospitales y Laboratorios Glaxo, S.A.*. Esta composición, dedicada a Andrés Segovia, contó en su estreno con la presencia de su viuda, siendo el primer homenaje póstumo del universal guitarrista.

composición y para *Fantasia Mediterránea*, tuvo el guitarrista Gabriel Estarellas³⁵⁵, labor que ha continuado a lo largo de estos años y que permanece en la actualidad.

Como indican los subtítulos de *Vademécum*, son 24 piezas para guitarra que abarcan desde la iniciación del instrumento hasta su mayor virtuosismo. Están divididas en dos cuadernos: en el primer cuaderno encontramos las dificultades del nivel de Grado Elemental y Grado Medio del instrumento y en el segundo cuaderno, el nivel de Grado Medio y el de Superior. A través de estas 24 piezas García Abril utiliza todos los recursos técnicos que le ofrece la guitarra, combinándolos con sus propias ideas musicales, imprimiéndoles el lenguaje garciabriliano que esta vez, como en otras ocasiones, pone al servicio de la obra pedagógica. Primer Cuaderno: *Pórtico, Camino, Pequeño Estudio, Juegos, Círculos, Canción, Festiva, Baladilla, Scherzino, Divertimento, Berceuse, Aleluyática*. Segundo Cuaderno: *Obertura, Diálogo íntimo, Pasacalle, Nocturno, Fantasia Estudio, Meditación, Pizzicato, Romanza, Tiento, Zapateado, Planto, Tocata*.

5.- *Doce piezas para violín y piano*³⁵⁶, 1988-91.

Esta composición tiene el subtítulo de *Colección de música de cámara para niños* con la que, García Abril, continúa su labor y trabajo en la pedagogía. En diferentes ocasiones, durante este trabajo, hemos señalado la preocupación de García Abril por ayudar en la iniciación y el estudio de los niños o jóvenes en diferentes especialidades debido a la escasa literatura existente para este cometido. Después de hacerlo con el piano y la guitarra, ahora el protagonista es el violín. Con estas piezas el niño tiene la oportunidad de aproximarse al violín sin miedo –se trabajan los problemas técnicos más elementales cuidando los escasos recursos físicos y psicológicos del niño- y, al mismo tiempo, al mundo de la música de cámara³⁵⁷. *Canción de primavera, Contrastes, Contemplativa, Preludio, Dinámica, Meditación, Evangélica, Coral variado –Dobles cuerdas-, Epifanía, Lejanía –Waveland-, Serenata, Española*, son los títulos de estas piezas.

6.- *Mi pequeño planeta*, 1990.

Mi pequeño planeta es otra composición pedagógica de la que es coautora su compañera de conservatorio, la catedrática de Solfeo, Acompañamiento y Transposición, Encarnación López de Arenosa. Ambos abordan este proyecto con el objetivo de que los niños, entre seis y diez años, se acerquen y aprendan música no con el peso de lo académico, sino con la prioridad del disfrute y del juego. Los contenidos lingüísticos, es decir, del lenguaje musical, parten del piano, de esta forma el niño practicando, jugando y por imitación aprende a leer y a tocar. La práctica del instrumento y del lenguaje están acompañadas por ejercicios de movimiento, de percusión, de voz.... Leer, tocar, percutir, cantar...., de forma individual o colectiva, son experiencias vividas por el niño haciendo un camino seguro para aprender y disfrutar de la música. *Mi pequeño planeta* fue premiado, en 1991, por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional a la Pedagogía e Investigación Musical.

³⁵⁵ Gabriel Estarellas, guitarrista mallorquín especializado en la música del siglo XX y en la de la más reciente actualidad, conoce a García Abril en el año 1986 y, desde esta fecha, se establece una relación muy estrecha entre compositor e intérprete en el ámbito personal y profesional. En toda la producción guitarrística de García Abril, a partir de este momento, está presente Gabriel Estarellas.

³⁵⁶ Dos piezas de esta colección, *Contrastes* y *Canción de primavera*, fueron estrenadas el 28 de abril de 1988 por Gabriel Estarellas –hijo-, violín, y Adriana García-Abril, piano, en el Teatro Bulevar de Torrelodones –Madrid-. Este acto fue dentro del I concierto de alumnos de la escuela Municipal de Música y Ballet de la localidad mencionada.

³⁵⁷ Queremos señalar que, aunque la parte del violín está dedicada para un niño de iniciación en este instrumento, la parte del piano no tiene este objetivo tan estricto, ya que podemos comprobar un cierto nivel de dificultad.

Y para finalizar este capítulo señalar que, con motivo de su aniversario de sus setenta cumpleaños y de la jubilación del Conservatorio, recibe numerosos premios, reconocimientos y homenajes (conciertos monográficos, conferencias, artículos en revistas, CDs, libros, etc...).

Recibe el Premio de la Música, 2003, otorgado por la Sociedad General de Autores y Editores y la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes³⁵⁸. Es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid³⁵⁹. El Gobierno de Aragón le hace entrega de su máximo galardón, Premio Aragón 2003. Premio Asociación Aragonesa de Intérpretes de Música³⁶⁰ –AAIM-. Nombrado Hijo Adoptivo de Las Rozas de Madrid, comunidad donde reside desde 1977. Premiado por la Revista Vértice como Hombre del año, otorgado por el Alcalde de la mencionada comunidad. Nombrado miembro honorífico de la Iberian and Latin American Society –ILAMS- del Reino Unido.

VIII.3. Piano, orquesta, concierto, cantata y ballet en el quinto período compositivo de Antón García Abril (1991-2003)

Cuarenta son los títulos que aporta García Abril entre los años 1991 y 2003, quinto período compositivo. El piano, la orquesta, el concierto, la cantata y el ballet son los cinco núcleos fundamentales de la extensa producción de estos años, en los que el compositor, desde un lenguaje plenamente desarrollado, realiza sus creaciones desde la naturalidad de la propia esencia.

Son **40** obras realizadas, agrupadas en los siguientes géneros: **Voz y piano: 6 obras:** *Canciones del alto Duero*, 1993; *Tres poéticas de la mar*, 1996; *Alba**, 1999; *Castilla de la luz*, 2000; *Canciones del jardín secreto*, 2001; *Tres canciones sobre textos de Antonio Machado*, 2002; **Cantata: 1 obra:** *Lurkantak, coro y orquesta –cantata-*, 1997; **Voz y orquesta: 1 obra:** *Canciones xacobeas*³⁶¹, 1992-93; **Coro: 3 obras:** *Caligrafías misteriosas*, 1995; *Tres acuarelas aragonesas*³⁶², coro de niños, 1998; *Tres polifonías turolenses*, coro mixto, 1998; **Cantata, ballet/Coro/orquesta/conjunto instrumental/órgano: 6 obras:** *Pórtico de España y América*, cantata-ballet, 1992; *Ven, vivirás siguiendo a Jesús*, coro unisonal y órgano, 1993; *Memoria de Anselmo Polanco y Felipe Ripoll*, himnos de laudes y vísperas, coro y órgano, 1995; *Cantos nupciales*, coro y órgano, 1998; *Homus homini sacra res...* Himno de la Universidad Carlos III, coro y orquesta, 1998; *Villancicos para el nuevo milenio*, coro y orquesta, 1999; **Piano: 2 obras:** *Balada de los arrayanes*, 1996; *Dos piezas griegas*, 2001; **Guitarra: 5 obras:** *Dedicatoria*, 1992; *Sonata del Pórtico*, 1994; *Tres preludios urbanos*, 1995; *La noche de los secretos*, 1997; *Música para noctámbulos*, 2002; **Concierto solista/Doble concierto/ orquesta: 5 obras:** *Nocturnos de la Antequeruela*, piano y orquesta de cuerda, 1996; *Concierto de las tierras altas*, violoncello y orquesta, 1999; *Concierto de la Malvarrosa*, flauta, piano y orquesta de cuerda, 2000-01; *Juventus*, para dos pianos y orquesta, 2001; *Concierto de Gibralfaro*, para dos guitarras y orquesta, 2003; **Orquesta: 6 obras:** *Adaptaciones sinfónicas de siete marchas procesionales sevillanas*, orquesta, 1991; *Cantos de pleamar*, orquesta de cuerda, 1993; *Alhambra*, orquesta, 1996-98; *Carta a un amigo*, orquesta sinfónica, 1998; *La fuerza de*

³⁵⁸ Tuvo lugar el 10 de abril de 2003 en el Palacio Municipal de Congresos de Madrid.

³⁵⁹ Es investido el 2 de junio de 2003. En esa misma ceremonia fueron investidos también como Doctor Honoris Causa la soprano Teresa Berganza y el historiador hispanista el británico John Elliot.

³⁶⁰ Se hizo entrega el 2 de noviembre de 2003 en el Auditorio de Música de Zaragoza. A continuación, el último dato que me dio Áurea: El 22 de abril de 2003 en la Sala de la Corona de Aragón del Edificio Pignatelli.

* No está editada.

³⁶¹ Existe versión para voz y piano.

³⁶² Existe versión con órgano.

la creación. Melodía corporativa del centenario de la Sociedad General de Autores y Editores, 1999; *El mar de las calmas*, orquesta, 2000; **Cámara: 3 obras:** *Cuarteto de Agrippa*, clarinete, violín, violoncello y piano, 1994; *Zapateado*, piano a 4 manos, 1995; *Madrid 1948-1998*, dos pianos, 1998; **Ballet: 2 obras:** *Fuenteovejuna*, 1994; *La gitanilla*, 1996³⁶³;

De estas **40** obras hemos realizado una selección, para un análisis detallado, de las más representativas tanto en su valor independiente como en el correspondiente a los géneros de los que forman parte. Son las **10** siguientes que serán analizadas por orden cronológico: *Cantos de pleamar*, para orquesta de cuerda, 1993; *La gitanilla*, ballet, 1996; *Nocturnos de la Antequeruela*, para piano y orquesta de cuerda, 1996; *Balada de los arrayanes*, para piano, 1996; *Lurkantak*, coro y orquesta –cantata–, 1997; *Concierto de las tierras altas*, para violoncello y orquesta, 1999; *El mar de las calmas*, para orquesta, 2000; *Concierto de la Malvarrosa*, para flauta, piano y orquesta de cuerda, 2000-01; *Dos piezas griegas*, para piano, 2001; *Juventus*, para dos pianos y orquesta, 2001.

A estas **10** obras seleccionadas añadiremos otra, la número **11**, por la que comenzaremos este apartado de análisis. Nos estamos refiriendo a *Cuadernos de Adriana*, piezas de piano para niños, 1985, que, como hemos comentado en el anterior y en el presente capítulo, es la obra pedagógica que hemos seleccionado para un análisis detallado y que ubicamos aquí por ser el espacio dedicado al compositor y su relación con la docencia.

VIII.3.1. Cuadernos de Adriana, 1985

Cuadernos de Adriana, 1985, para piano. Piezas para niños (obra pedagógica³⁶⁴). Son cuarenta y dos piezas, de dificultad progresiva, agrupadas en tres cuadernos. La pedagogía³⁶⁵ es un campo que siempre atrajo la atención de García Abril.

“En mi familia han estudiado piano todos mis hijos. Cuando Adriana³⁶⁶ empezó me di cuenta de que no había literatura apropiada para niños y que toda la existente, en ese momento, era una música compleja, complicada, con un sentido generalmente contrario de lo que, en mi opinión personal, debería ser la enseñanza... El niño debería sentirse pianista y convencerse de que puede interpretar fácilmente algo aparentemente difícil. Estas sensaciones le estimularán, alentándole a seguir estudiando... Enseñar deleitando, el más noble ideal de todos cuantos, de una o de otra manera, nos acercamos a la música..., nos comenta el compositor.

Es en este momento cuando García Abril ve necesario realizar un trabajo didáctico en profundidad, aunque no menor en calidad musical. Obra dedicada inicialmente a su hija Adriana y extensiva “a todos los niños que con amor se acercan a la música... Piezas escritas para manos pequeñas y corazón grande”³⁶⁷.

La obra para piano *Cuadernos de Adriana*, como aspecto más obvio, es una importante aportación pedagógica y de iniciación en el estudio y acercamiento al piano pero, además, son un conjunto de piezas que, agrupadas o en aislado, pueden formar parte del extenso y variado repertorio pianístico.

³⁶³ Existe una versión o adaptación para orquesta sinfónica realizada en el año 2003 -*Tres escenas del ballet La Gitanilla*, para orquesta sinfónica, 2003-.

³⁶⁴ Ana Pilar Zaldívar realizó una “Guía didáctica” para la utilización de estos Cuadernos orientada a los docentes.

³⁶⁵ *Curso de Repentización*, 5 volúmenes, tratado para la práctica de la Repentización en el solfeo, 1971-84; *Siete melodías de concurso de Armonía*, 1974-91; *Cuadernos de Adriana*. Piezas de piano para niños, 1985; *Vademécum*. De la iniciación al virtuosismo, 24 piezas para guitarra, 1987; *Doce piezas para violín y piano*, 1988-91; *Mi pequeño planeta*, 1990. Estas son las obras o tratados pedagógicos de la producción compositiva garciabriliana.

³⁶⁶ Hija menor del maestro.

³⁶⁷ Dedicatoria que García Abril escribe al inicio de esta obra pedagógica.

Características:

1- Son tres cuadernos de dificultad progresiva que se pueden aplicar para los cursos 1º, 2º, y 3º del Grado Elemental LOGSE. No son métodos al uso sino propuestas de iniciación donde el niño aprende los fundamentos del instrumento y de la música de una forma natural y atractiva.

2- En todas las piezas, el iniciado trabaja una digitación sin el paso del pulgar. Esto significa primero, el trabajo de la posición fija y después, y poco a poco, el conocimiento del teclado a través del desplazamiento de la mano siempre anclada en sus dedos 1º y 5º. Esto facilita mucho el aprendizaje, sin privar del conocimiento de los diferentes registros del teclado.

3- Conocimiento de una música abierta, blanca y natural a través de un trabajo exhaustivo de la tonalidad y de la modalidad. Esta obra es una gran lección modal para educar al niño en unos sonidos próximos, populares y, a la vez, modernistas, estimulando así su imaginación y creatividad. El trabajo modal de estas piezas da como resultado una música internacional, pero con un apunte a lo nuestro; música para todos y, en ocasiones, con acento español.

4- *Paisaje, Canción Oriental, Campanas del Monasterio, Volando la Cometa, Arco Iris, Gaviotas, Ecos, El Canto del Viento, Sonatina del Mar, Sonata de las Cuatro Estaciones...* son algunas de las piezas de estos cuadernos que ayudan no a describir sino a imaginar. El niño se ve inmerso en un mundo de sonoridades donde su creatividad se potencia y su imaginación se desarrolla. Alegría, transparencia, ingenuidad, magia y cosmos son algunas sensaciones que el niño experimenta al escuchar, en su interior, este mundo musical.

5- El planteamiento estructural o formal de las piezas es sencillo y bien formulado. El conjunto de semifrases y frases dentro de la habitual forma Exposición, Desarrollo, Reexposición (A-B-A), o de canción tipo Rondó (A-B-A-C-A...) o formas similares, permiten al iniciado entender con naturalidad y seguir el discurso musical con interés y disfrute. Digitación, articulaciones, signos de *agógica* y de *dinámica*, referencias de *tempo* y otro tipo de indicaciones, ayudan y clarifican el entendimiento integral de cada pieza.

6- Por último creemos necesario resaltar, con relación a la especial sonoridad de cada una de estas piezas, las grandes posibilidades de pedalización que tienen las mismas. Como gran parte de la música actual, las piezas de estos Cuadernos no tienen indicación de pedales. La explicación lógica de esto, es que el pedal, como elemento acústico que es, depende de muchos factores: del instrumento, de la sala en donde se toca, de la estética, filosofía e historia de la obra, etc. Por esta razón, el pedal no tiene que señalarse sino que el intérprete, investigados todos los elementos citados anteriormente, debe saber qué pedal poner en cada momento. Por todo esto, estas piezas son una lección magistral para que el alumno, desde el principio, tenga pautas concretas, no sólo de un pedal tradicional sino de todas -o de gran parte- las posibilidades de este fundamental elemento³⁶⁸. Y es aquí donde el profesor, y el intérprete en general, podrá profundizar y sacar partido a una música que se distingue por poseer todo un *universo sonoro* que los pedales, empleados con inteligencia y completo conocimiento, podrán ir sacando a la luz.

³⁶⁸ Aunque este es mi planteamiento general, de cómo la enseñanza del pedal debe plantearse, cada profesor, según la enseñanza personalizada que cada alumno reclame, podrá o deberá señalar las pedalizaciones que crea conveniente, pero con la tendencia, en mi opinión personal, de que el estudiante se vaya haciendo autónomo y no dependiente de las mismas.

CUADERNOS DE ADRIANA, 1985

1ª Parte o primer cuaderno

I- BOLAMAR

Pieza en DoM. Consta de una frase de ocho compases con el añadido del compás nueve para concluir. Se utilizan, únicamente, los acordes de tónica y dominante. La frase se divide en dos semifrases idénticas de cuatro compases cada una. Está compuesta a bases de imitaciones en ambas manos, siempre en posición fija. El motivo está en la mano derecha y se trata de una pequeña escala, o sucesión de sonidos, que asciende y luego desciende de Do a Sol y viceversa. En la mano izquierda se acompaña por las notas de tónica y dominante -ambas figuras blancas-. Esto ocurre en los dos primeros compases y se imita cambiando los elementos de voces. Así queda concluida la primera semifrase que, como hemos dicho, se repite literalmente. La pieza concluye en el compás nueve con un Do redonda con calderón en cada mano. Esto nos dice, con rotundidad, que la pieza ha finalizado.



II- IMITATIVA

La pieza está tratada de forma similar a la anterior: posición fija en ambas manos, frase de ocho compases y uno final añadido, y la utilización de tónica y dominante. Pero en este caso la tonalidad es menor, Lam, y, para no utilizar alteraciones, la sensible no aparece. Es una pieza imitativa como la precedente, pero esta vez en forma de canon; el final del motivo coincide con el principio del siguiente. El motivo es una pequeña escala ascendente en la primera semifrase y descendente en la segunda. Concluye como la pieza anterior: con una redonda con calderón en la tónica La.

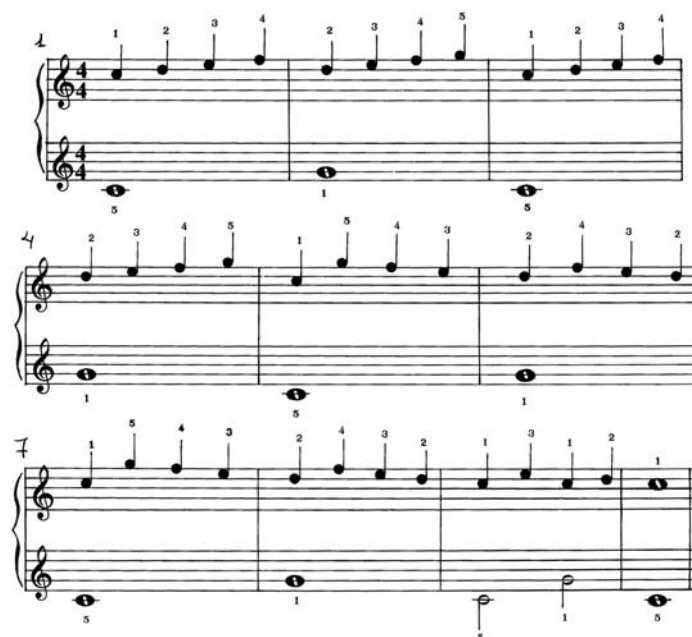


III- PRELUDIO

Seguimos con la misma estructura de una frase de ocho compases dividida en dos semifrases pero, esta vez, las semifrases se diferencian por los motivos -uno derivado del otro-. Se distingue también en la aparición de dos compases cadenciales.

La pieza está escrita en DoM, con posición fija en ambas manos, utilizando acordes de tónica y dominante. La mano izquierda alterna Do-Sol (I-V) a ritmo de redonda. El motivo de la primera semifrase es una pequeña escala ascendente; en el primer compás sobre tónica y partiendo de Do y en el segundo, sobre dominante partiendo de Re. Para terminar la semifrase se repiten estos dos compases realizando una semicadencia. El motivo de la segunda semifrase se trata de la tónica seguida de un salto de quinta con notas consecutivas que descienden; esto enlaza con ese mismo motivo en dominante, aunque ahora la mano derecha solo realiza un salto de tercera. Estos dos compases se repiten de nuevo.

Los compases cadenciales incluyen una compresión armónica ya que, si el ritmo armónico anterior era por compás, en estos compases hay dos armonías en uno sólo. Esto le da carácter conclusivo a la pieza, además de la intuición de la cuarta y sexta -c. 9-. Concluye -c. 10-, de nuevo, con una redonda en la tónica -Do-.



IV- PAISAJE

Esta pieza varía de las anteriores en que consta de dos frases de ocho compases cada una incluyendo, en los cuatro últimos, dos cadenciales. Está en SolM, aunque no aparece la sensible, y la posición en ambas manos es fija utilizando tónica y dominante.

La primera frase (cc. 1-8) la podemos dividir, como anteriormente, en dos semifrases - la segunda similar a la primera con la última nota modificada por el final de frase- y, cada una de ellas, dividida en dos compases con motivo ascendente en forma de canon -similar a la pieza II Imitativa-; los otros dos compases con el motivo descendente.



La segunda frase (cc. 9-16) varía de la primera en que es una melodía acompañada; el acompañamiento aquí tiene dos notas, dos blancas por compás. El motivo utilizado en esta segunda frase sigue siendo la escala pero ahora descendente sobre los acordes de dominante -cc. 9 y 10- y luego sobre los de tónica -cc. 11 y 12-.



Los siguientes dos compases de la segunda semifrase -cc. 13 y 14- son iguales pero sobre dominante, y los dos últimos -cc. 15 y 16- son modificación cadencial dejando atrás las notas consecutivas y utilizando intuitivamente una cuarta y sexta -c. 15-. Aquí se está comprimiendo el ritmo armónico en dos armonías por compás y en el último compás y con negras se reduce el ritmo en el bajo.



V- TEMA CON VARIACIONES

Se trata de un tema de ocho compases con tres variaciones similares en estructura y armonía, pero con leves modificaciones que ahora detallaremos.

El tema (cc. 1-8) se divide en dos semifrases similares que varían en la última nota que, por ser el final, es la tónica. El bajo realiza un pedal de Do alternado con su quinta –Sol-. Estamos en DoM. El motivo -dos negras y una blanca- se repite en dos compases sobre la tónica ampliándose en el siguiente para descansar en la dominante – semicadencia-. La frase se repite pero el último compás -c. 8- tiene una modificación cadencial.



Variación I: (cc. 9-16)

Seguimos en un pedal de Do pero la quinta, esta vez, se toca simultáneamente con la tónica. El matiz, que en el tema era *mf*, ahora es *f*.



Variación II: (cc. 17-24)

La variación, de nuevo, es solo en la mano izquierda. Utilizando la idea de alternar tónica y quinta, lo que hace ahora es duplicar la quinta –Sol- en dos negras. Ambas manos cambian de registro a una octava alta. El matiz o dinámica es de *p*.



Variación III: (cc. 25-32)

Aquí las dos manos vuelven a su tesitura inicial, y la izquierda coge el elemento de la variación I -quintas simultáneas- pero alternándolas con octavas: la inicial y la octava baja. De nuevo el matiz es *f*.



VI- CANON DE LAS ESTRELLAS

Se trata de un desarrollo de la pieza II, *Imitativa*. Consta de tres partes unidas por puentes y una coda para concluir. Se puede tratar de un La Eolio, ya que el Sol –aunque aparece poco- no está sostenido, o de Lam, ya que el Sol nunca está en contexto de dominante.

La primera parte A (cc. 1-8) es una frase de ocho compases literal a la pieza número dos -motivo en escala ascendente y luego descendente en forma de canon-.

Continúa con un *punte* de cuatro compases, y dos para unir, que consta de tres progresiones formadas por el motivo descendente partiendo de la quinta del acorde, es decir, Mi, mientras el bajo es la tónica tenida. Esta primera parte está en Lam, aunque no se utiliza la sensible.



La parte B (cc. 14-21) es literal a A pero escrita partiendo de Mi -dominante-. El matiz varía: antes era *p*, ahora *mf*. Se trata de una progresión de la dinámica del sonido, ya que la última parte es *f*.



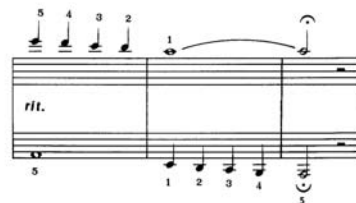
La unión a la siguiente parte es mediante un *punte* de tres compases (cc. 22-24) con el Mi tenido en el bajo y simulando un trino sobre esa nota a ritmo de negra. Esto se prolonga durante dos compases, desembocando el tercero en una escala que desciende desde Mi llevándonos a la tónica La en la mano izquierda.



La última parte A' (cc. 25-35) varía de A únicamente en el matiz y en el cambio de registros de la mano izquierda.



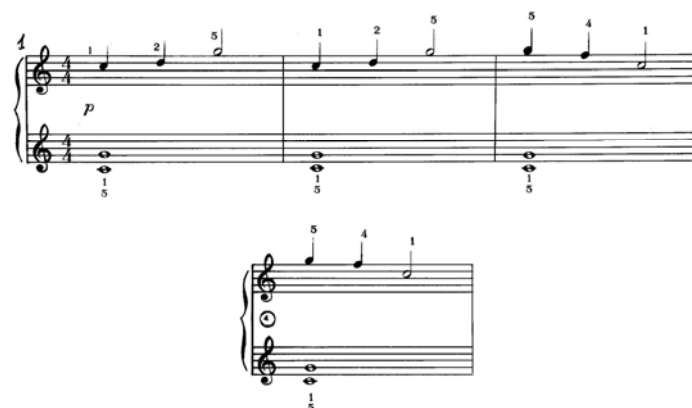
Finaliza con tres compases (cc. 33-35), a modo de *Codetta*, en los que el motivo en la mano derecha asciende de registro para terminar las dos manos en la tónica –La–.



VII- CANCIÓN ORIENTAL

La pieza la podemos estructurar en tres partes, dos de ellas unidas por un compás a modo de puente.

La primera parte A (cc. 1-8) es una frase de ocho compases escrita en DoM y con la mano izquierda realizando un pedal de tónica -tónica y quinta simultáneas-. La primera semifrase (cc. 1-4) está formada por un motivo ascendente de dos negras y una blanca - cc. 1 y 2- y el mismo descendente partiendo de la quinta, es decir, Sol –cc. 3 y 4–.



La segunda semifrase (cc. 5-8) es similar a la anterior, con la variación de que las notas se reducen a mitad de tiempo; el motivo pasa a ser cuatro corcheas y dos negras.



La parte *B* (cc. 9-17) es idéntica a *A* pero escrita en su relativo -Lam- y seguida por un compás *punte* -c. 17- en la dominante de DoM que nos conduce a *A'*.



La última parte *A'* (cc. 18-25) varía de *A* sólo en la mano izquierda que pasa a tener ritmo de blancas e intercala el registro inicial con una octava baja.



VIII- CORAL

De nuevo, la estructura de la pieza es de tres partes, un puente y una coda de tres compases.

La parte A (cc. 1-9; 4+4+1) es una frase de ocho compases que concluye en la nota Do, tónica. La primera semifrase (cc. 1-4) tiene como motivo las notas del acorde alternadas, y como acompañamiento una escala ascendente que comienza en la tónica y descansa en la quinta haciendo función de dominante. Estamos en DoM con un ritmo de dos armonías por compás siendo siempre tónica-dominante llegando en el cuarto compás a una semicadencia.



La segunda semifrase (cc. 5-8) tiene los dos primeros compases similares a los de la primera semifrase y los dos siguientes están modificados para poder cadenciar. La frase concluye en el c. 9, con una redonda en tónica.



La parte B (cc. 10-17) es similar a A pero en Sol -dominante de Do-. Al no aparecer la sensible –Fa- no podemos saber si es SolM o Sol Mixolidio. Introduce una pequeña variación, una nota de paso en la melodía, que le da ritmo de corcheas en determinadas ocasiones.



Entre esta parte y la siguiente hay un *punteo* (cc. 18-20) de tres compases, utilizando el elemento que había aparecido -c. 8- para cadenciar en A.



A' (cc. 21-28) aparece ahora variando de A únicamente en el registro: la mano derecha octava alta y la izquierda intercala el registro inicial con la octava alta.



La pieza se puede este



A' (cc. 13-24) es similar a A pero en La Eolio, ya que en ningún momento aparece la sensible.



La Codetta de A' (cc. 21-24) son cuatro compases que tienen un tratamiento similar a la codetta de A pero en Lam con la diferencia del tratamiento en los registros: la mano izquierda ejecuta en clave de Fa y la derecha con la indicación de *octava alta*.



X- TOCATINA

La pieza es el desarrollo de *Bolamar I* y tiene varias secciones: tres frases de cuatro compases similares pero en distinta tonalidad, unidas por un compás cada una de ellas; una sección contrastante de diez compases, que podría actuar como puente; y una última sección de diez compases que incluye una repetición del tema y la Coda.

La primera sección la trataremos como A (cc. 1-15) pero con distintas subsecciones o partes: A1 (cc. 1-5) se trata de la pieza *Bolamar* pero a mitad de tiempo -como recuerdo: escala ascendente hasta la quinta y luego descendente que pasa de mano derecha a izquierda- seguido de un compás de unión. Esta parte, como la original, está en DoM.



A2 (cc. 6-11) se trata de los mismos cuatro compases y dos de unión pero esta vez en Lam, relativo de DoM. También lo podemos tratar como Do Jónico y La Eolio, ya que el Sol no aparece sostenido estando en un contexto de dominante -c. 6-.



A3 (cc. 12-15) es la misma construcción, pero esta vez en Mi. Lo trata como dominante de La y no como Mim, ya que el Fa no aparece sostenido ni aparece la sensible -algo habitual en estas piezas-. Por lo tanto estamos en Mi Frigio, ya que no aparece ni Fa# ni Re# -sensible-.



Llegamos al *punte* (cc. 16-25), zona contrastante, claramente rítmica. El acompañamiento tiene forma de ostinato rítmico, en la mano izquierda; la melodía es una progresión ascendente, de la mitad del motivo, que luego amplía hasta terminar disminuyendo la tensión al haber menor movimiento de notas.



Esta pequeña zona nos dirige a la siguiente sección *A+Coda* (cc. 26-35. En este puente, aunque estamos en el centro tonal de Sol, introduce alteraciones accidentales que dan sensación de disonancias -Fa#, Mi# y Re#, contrastando con las mismas notas con becuadro-.

A+Coda (cc. 26-29+30-35) comienza con los cuatro primeros compases de *A1*, pero a modo de recordatorio y con leve modificación –nota La-, intuyéndose la sección final o de *Coda*.



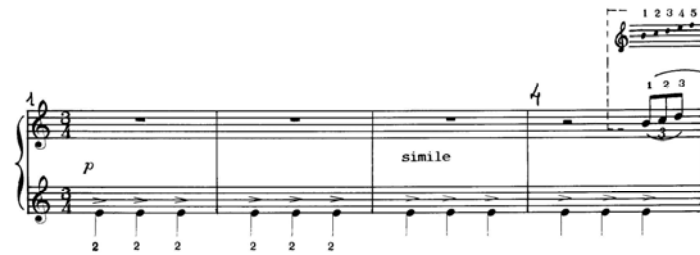
La *Coda* (cc. 30-35) son una serie de repeticiones que nos llevan constantemente de dominante a tónica para concluir con el acorde de tónica, aunque sin su fundamental. La presencia del Si -ambiguo- puede dar idea de una sensible en suspensión, ya que no finaliza con la fundamental en el bajo. (También podemos interpretar ese Si como unión con la siguiente pieza que está en Mi Frigio, siendo su V grado).



XI- ANDALUZA I

La pieza consta de una sección A que se compone de una introducción de cuatro compases añadidos de doce de la parte propiamente dicha. Esta sección está seguida por un puente rítmico de seis. Este puente nos dirige a una sección contrastante melódica, *B*, de diecisiete compases, de los cuales dos son cadenciales. Llegamos a *A'* con sus dos compases introductorios y dieciocho de la parte propiamente dicha -recordar que en la sección A eran doce; aquí repite los cuatro últimos e incorpora dos cadenciales-. La pieza finaliza con el mismo puente rítmico de antes, dirigiéndonos a una pequeña Coda de tres compases.

Parte A: (cc. 1-16+17-21) Escrita en Mi Frigio, ya que no aparece el Fa#. El bajo es un ostinato con la nota Mi -así comienza la introducción-. Es una sección fundamentalmente rítmica, carácter dado por el ostinato del acompañamiento



Sobre la nota Mi aparece el motivo desarrollado para formar la frase. Este motivo o célula es *un tresillo de corcheas seguido por una nota larga*, apareciendo en sentido ascendente o descendente. La primera idea surge en los dos primeros compases (cc. 4-5) y se repite en los cc. 7-8; a estos compases les suceden otros de reposo, semicadencia (cc. 6-7; 9-10). Estos últimos (cc. 9-10) tienen la nota repetida del bajo y la nota tenida en la mano derecha.



Los cc. 9-10 tienen la nota repetida del bajo y la nota tenida en la mano derecha. La segunda idea es una progresión del motivo descendente con otros dos compases cadenciales del ostinato sólo.



Puente: (cc. 17-21) aquí se potencia el carácter rítmico; al ostinato de la mano izquierda le añade varios acentos a contratiempo en la mano derecha. Cambia de matiz, del *p* antes al *f* de ahora.



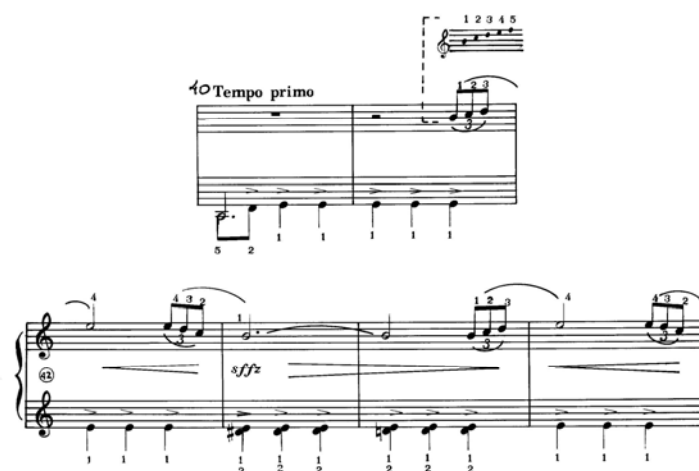
Parte B: (cc. 22-39) Esta es una sección contrastante ya que es melódica. Además de desaparecer el ostinato, el tiempo reposa –*poco meno mosso*–.

La primera frase (cc. 22-29), de ocho compases, es un desarrollo del motivo inicial con un bajo desplegado que va realizando acordes de DoM y Lam -relativo- en la primera semifrase, y una progresión descendente en la segunda semifrase que nos conduce a la segunda frase -los cc. 29 y 30 actúan de enlace entre las dos frases-. En esta sección no queda claro la tonalidad ya que juega tanto en DoM como con Lam aunque en el descenso del bajo podemos considerar, igualmente, las dos opciones ya que el Sol becuadro se puede considerar perteneciente al Lam pues desciende y no asciende.

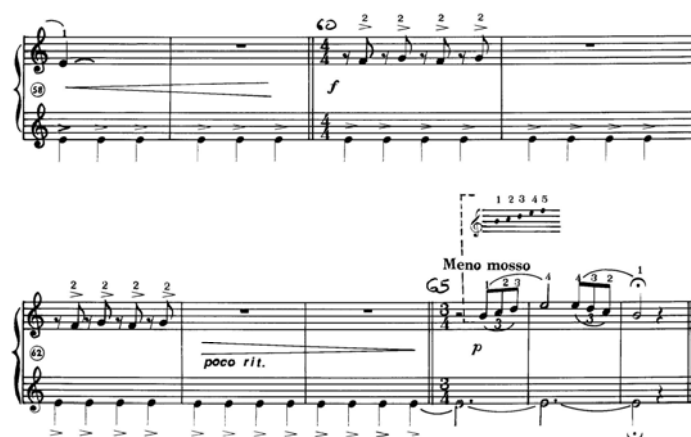
La segunda frase es similar a la anterior pero utilizando, en este caso, los acordes de FaM y Rem en la primera semifrase. En el descenso de la segunda semifrase, como anteriormente, no queda definido el centro tonal pero, esta vez, repite el descenso de La a Mi por lo que toma fuerza la teoría de Lam.

Los cc. 38 y 39 sirven de puente hacia la sección A'. La progresión descansa en el modo principal, Mi Frigio.

Parte A': (cc. 40-67) Esta sección es literal a A, con la variante de añadir dos compases de introducción y presentar, en la mano izquierda, disonancias cuando la mano derecha tiene una nota larga. Esta sección finaliza con dos compases de ostinato solo. La nota utilizada para las disonancias es el Re#, que cambia a becuadro más tarde. Queda claro el juego de la sensible de Mim con el becuadro de Mi Frigio.



La pieza concluye con el mismo puente (cc. 60-64) que había aparecido anteriormente (cc.17-21) y que nos dirige a la *codetta* melódica (cc. 65-67), de tres compases, con el bajo tenido en Mi.



XII- OSTINATO

Podemos estructurarla en tres partes: parte A de cuatro compases con uno de unión; B, otros cuatro con dos de unión y A', ocho compases, incluyendo los cadenciales.

A (cc. 1-5) está escrita en DoM. El bajo alterna el Do y el Sol en blancas de forma consecutiva, mientras que la mano derecha comienza con el primer motivo aparecido en *Preludio* -pieza de la que ésta es desarrollo- durante dos compases, y luego otros dos con el segundo motivo -salto de la fundamental a la quinta y escala descendente-. Concluye con un compás puente dirigiéndonos a B, en donde la mano izquierda realiza una escala descendente de Mi a La (V-I).



B (cc. 6-11) es igual que *A* pero escrita en Lam y con dos compases cadenciales diferentes (cc. 10-11) que comprimen el ritmo armónico.



A' (cc. 12-19) Volvemos a DoM variando de *A* en la mano izquierda que ahora intercala, a ritmo de negras, la quinta del acorde -ya sea el de tónica o dominante-.

Se añaden cuatro compases cadenciales (cc. 16-19) -dos de ellos repetidos-, que se interpretan dentro de la misma frase para dar sensación de final -los dos últimos, conclusivos (cc. 18-19)-.



XIII- CAMPANAS DEL MONASTERIO

La pieza podemos estructurarla en cuatro secciones, un puente y una coda.

A (cc. 1-8) es una frase de 8 compases en Rem, en la que el motivo *-una escala descendente intercalada con su quinta, La-*, se imita de una mano a otra intercalándose con una variación de éste: *escala ascendente y descendente de tónica a quinta y viceversa -c. 3-*. En el c. 6 aparece una pequeña variación en el motivo a una tercera inferior. Aunque queda claro que el centro tonal es Re, no se confirma la tonalidad hasta el c. 6 donde aparece el Sib, ya que no había aparecido ningún Si ni Do# -sensible-.



B (cc. 9-21) es otra frase de 8 compases, esta vez en Sol. En principio, al no aparecer ningún Fa, no se sabe si el Sol es Mayor o Mixolidio, aspecto que se confirma en la última nota de la frase, Fa –c. 21-, confirmándose así el Sol Mixolidio.



Se sobreentiende que el acorde de Re, ahora Sol, actúa como dominante, por lo que resuelve en la tercera parte del compás dando así esa sensación de campanas que dice el texto. El motivo, ahora, es una escala ascendente-descendente como la que apareció

anteriormente con modificaciones al final de frase. Solo escalas descendentes para cadenciar. El segundo y sexto compás de *B* tiene un cruzamiento de manos, ejecutando la mano derecha la nota Sol en dos registros -tónica-.

C (cc. 22-29) es una frase de 8 compases siendo el último compás, a su vez, primero del puente. Tiene un carácter de desarrollo por estar compuesto por progresiones descendentes de Sib a Mi. Como estas progresiones comienzan en Sib y finalizan en Mi y todos los Si son bemoles, podemos considerar que está en Sib Frigio actuando su IV grado -c. 28- de dominante de Lam, aunque sin sensible. Los dos primeros términos tienen duración de dos compases: la izquierda mantiene el bajo en redonda y lo intercala con su quinta floreada descendentemente a ritmo de negra. La mano derecha invierte las escalas anteriores, ahora descendente-ascendente, terminando con una descendente que descansa en negra. Los tres términos siguientes sólo duran un compás y toman el segundo de los términos anteriores como motivo de la derecha. De nuevo hay una compresión que culminará en el puente.



Puente: (cc. 30-38) Del Mi del bajo llegamos a una sección en La,



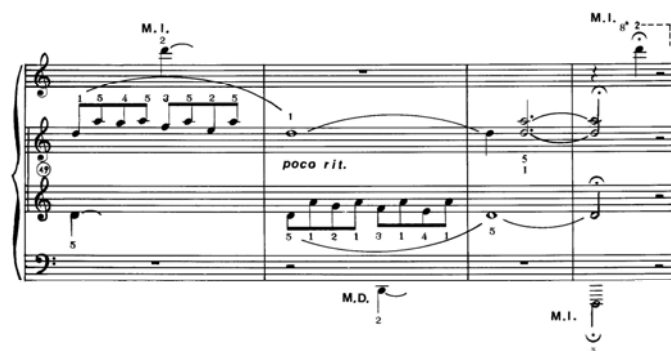
-toda la sección actúa como dominante ya que volvemos a Re en *A'*. Esta parte tiene las alteraciones de Re Eolio, Si becuadro y Do#, por esto es un pedal de dominante -.

Son ocho compases en los que se comprime el ritmo causando tensión por la disminución de los valores rítmicos, y finaliza con dos compases de reposo repitiendo la nota La en negras (cc. 29-38; 8+2).

A' (cc. 39-52) es similar a A con la variación de que el Re, que es nota tenida, va cambiando de octavas produciéndose cruce de manos. En este caso, y hasta el c. 44, no podemos confirmar el Rem ya que no aparece ningún Si hasta ese momento.



En esta sección, los cuatro primeros compases de A' se repiten dos veces, añadiéndoles dos compases cadenciales (8+4+2); todo esto, con carácter de *Coda*.



XIV- LA CASA DE LAS FLORES

Esta pieza se puede estructurar en tres partes. Las dos primeras, de ocho compases cada una, se unen a la tercera por un compás. Esta última tiene dieciséis compases y el compás final.

La frase A (cc. 1-8) está escrita en Do Lidio -el Fa aparece sostenido-. El bajo realiza un ritmo de vals mientras la mano derecha ejecuta un motivo o célula -dos corcheas descendentes y dos negras- durante toda la frase descansando en una semicadencia -c.4- y concluyendo en una cadencia perfecta -c.8-. El signo de repetición nos indica que se vuelve a repetir.



La frase *B* (cc. 9-17), que tiene la misma estructura que *A* -semicadencia, cadencia y bajo similar-, difiere en la tonalidad, ahora SolM, sin la sensible como dominante de lo anterior. También se diferencia en el motivo: ahora es una escala ascendente que varía en las cadencias.



A esta frase le sigue un compás puente -c. 18- que es la escala de SolM, ahora ya con sensible actuando como dominante de la sección que viene en Do; introduce el Fa# del modo Lidio de Do.



A (cs. 19-34) La primera frase de esta sección es literal a *A*,



y la segunda frase (cc. 27-35) sólo difiere en la introducción de una cuarta corchea, que antes no aparecía en el motivo. Termina con el acorde de DoM, pero con una disonancia: Fa#, nota que evidencia el modo en el que estamos.

XV- VOLANDO LA COMETA

La pieza podemos estructurarla en cuatro partes, un puente y una coda.

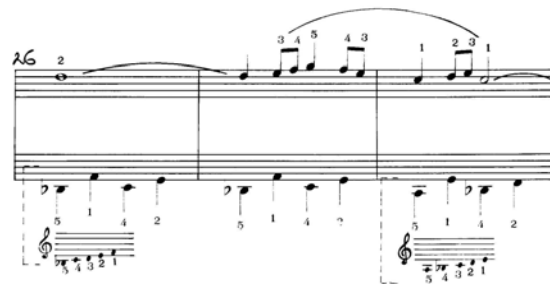
A (cc. 1-8+1) es una frase de 8 compases en La -no podemos saber si es Lam o La Eolio ya que no aparece ningún Sol- cuyas semifrases se repiten con una modificación cadencial en el compás 8 con un compás añadido -c. 9- a modo de unión con B. El motivo o célula (*negra-dos corcheas y blanca*) está escrito sobre el acorde I. Se repiten dos compases y se desarrollan los dos siguientes. El bajo se compone de negras, alternando I-V.

B (cc. 10-21) es una frase de 12 compases; una especie de pequeño desarrollo de A. El diseño es similar: la melodía literal y el bajo con la misma escritura pero 3ª inferior. Se trata de una progresión con cuatro términos descendentes de cuatro compases cada uno, los dos últimos son de dos. Resulta una compresión cadencial para salir de la progresión. El primer término, como decíamos, empieza en Fa y recorre Mi, Re y Do, instalándose en el Do, centro tonal de la próxima sección. Como en esta sección B no hay ninguna alteración y finaliza en Do, se puede considerar en DoM.

C (cc. 22-37) es una frase de 16 compases; se puede interpretar como verdadero desarrollo de A. Esta sección comienza en Do; no se sabe si DoM o si Do Mixolidio, ya que no hay ningún Si.



y a partir de ahí, la melodía se desarrolla y el bajo comienza otra progresión similar a la anterior pero de Sib a Fa. Aplicando el razonamiento anterior, podemos considerarlo FaM.



el último término -en Mi- es ya una modificación que nos dirige al puente, por lo que el Si aparece becuadro.



Puente: (cc. 38-43) Seis compases rítmicos en los que la derecha repite un ostinato en negras con el acorde: Re-Mi-La. El bajo, con ritmo de negra, también alterna V-I de Mi Eolio, ya que no aparece el Re#.



A'+Coda (cc. 44-61) es literal pero en Re; no podemos decir si ReM o Re Mixolidio, porque no hay ningún Do. Continúan diez compases de *Coda* basados en la célula, dos corcheas y negra, -estamos en Do Mixolidio-. Los dos compases finales (cc. 60-61) son el motivo inicial, duplicado en quintas, con un bajo mantenido en Sol.



XVI- SONATINA DE LAS AMAPOLAS

La pieza la podemos estructurar en tres partes, una introducción y una coda.

A (cc. 1-14) es una frase de catorce compases (10+4 de repetición) en DoM. Comienza con dos compases de introducción en los que se ve el acompañamiento -acorde de tónica tipo Alberti-.



La primera semifrase (cc. 3-6+ la anacrusa del c. 2) se sucede sobre el acorde de tónica y repitiendo el mismo motivo -acorde desplegado en negras, con dos corcheas de anacrusa en las que la 2ª es nota de paso-.



En la segunda semifrase (cc. 7-10+la anacrusa del c. 6) el bajo, con pedal en Do, se sucede en V-I. Sobre estos grados aparece el motivo, con anacrusa descendente, en progresión hasta Mi que termina en Do -tónica-; estos últimos cuatro compases se repiten para terminar la frase (cc. 10-14).



B (cc. 15-26, con la anacrusa del c. 14)) es literal a *A* pero escrito sobre la dominante -Sol-.

De nuevo aparece *A* (cc. 27-38+la anacrusa del c. 26) es literal, en DoM, variando sus últimas tres notas para unirse a la *Coda*.



La *Coda* (cc. 39-46+anacrusa del c. 38) la primera parte es una frase de 8 compases, cuatro que se repiten, más otros cuatro cadenciales. El acompañamiento, con el mismo dibujo, varía en los dos últimos tiempos del compás, ahora es una blanca (do-tónica). El motivo invierte la idea del bajo: comienza en blanca y sigue con corcheas; después continúa sólo con corcheas para dar sensación de final. Esto se sucede sobre un pedal de Do pero con los grados V-I.



La segunda parte de esta *Coda* son cuatro compases cadenciales (cc. 43-46). Tienen un Do tenido en la mano derecha y el mismo acompañamiento de los anteriores compases ampliando el ritmo de negras en el penúltimo compás.



2ª Parte o segundo cuaderno

I- ARCO IRIS

Esta pieza podemos estructurarla en tres secciones, cada una de ellas repetidas dos veces y unidas por un puente o compás de nexo.

A (cc. 1-11) consta de ocho compases que se repiten variando el último y dos compases para cadenciar; está en DoM. Se trata de un motivo que se alterna en ambas manos -la derecha actúa imitando, pero una variación del motivo; no literal-. Estas preguntas y respuestas se suceden sobre los acordes de tónica y dominante, siempre con un bajo pedal en Do.



Los últimos compases cambian el motivo -que antes lo formaban seis corcheas-, a cuatro corcheas y una negra, para cadenciar (cc. 7-9). Los dos siguientes compases actúan de unión para ir a Lam (cc. 10-11)



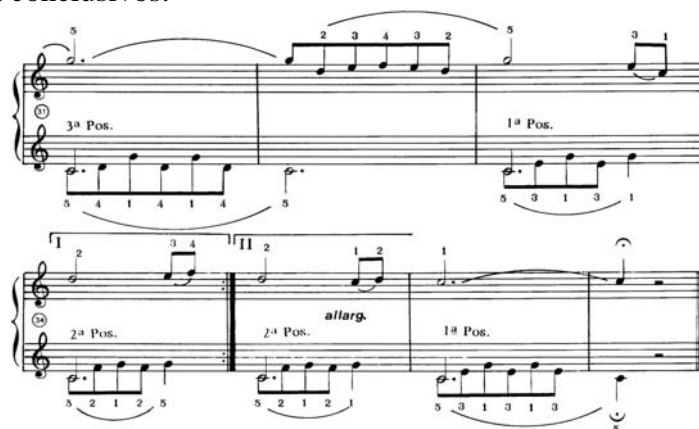
B (cc. 12-21) Sección escrita en Lam -relativo de Do-; es similar a A -incluyendo las repeticiones-, finalizando con un compás que nos une con el puente –c. 21-.



El *punteo* (cc. 22-26) son cuatro compases más otro de unión, escritos en Sol Mixolidio -dominante de Do-. Aquí desaparece la imitación. El motivo, que antes se mostraba en la mano izquierda, ahora solo aparece en la derecha acompañado por un pedal de Sol.



Llegamos a la nueva sección que llamaremos A (cc. 27-37) ya que es literal a la primera incluyendo los dos últimos compases que antes servían como fin y como unión, resultando ahora conclusivos.



II- GAVIOTAS

La pieza podemos estructurarla en tres pequeñas secciones; la tercera es una repetición literal de la primera. La parte central se puede tratar como *B*, pero con carácter de puente.

A (cc. 1-12) tiene doce compases, cuatro de las cuales -los últimos- son repetición de los cuatro anteriores. -Si reparamos en *B*, estamos en La Eolio, por lo que toda la obra se podría considerar en este modo-. La primera semifrase (cc. 1-4) tiene un motivo repetido de tres notas consecutivas ascendentes con una modificación. La segunda semifrase (cc. 5-9) tiene el bajo similar, pero con la blanca del segundo tiempo duplicada por su tercera o su cuarta. El motivo de la derecha realiza una progresión -idea que retoma en *B*- de Re a La. Esta semifrase se repite con una modificación para la cadencia.



B (cc. 13-20) actúa como puente. Consta de ocho compases. La mano derecha toma el motivo o célula de la segunda semifrase de *A* -negra y cuatro corcheas descendentes- con modificación de ritmo en compases pares (negra-blanca). La segunda semifrase (cc. 17-20) no incluye este cambio de figuración. El bajo, con la misma disposición de antes, es una progresión que desciende de La (I) a Mi (V) para desembocar en A de nuevo, como se ha comentado anteriormente.



A (cc. 21-32) es literal.

III- MARATHON

Tiene tres pequeñas secciones; estructura similar a la pieza anterior.

A (cc. 1-10) Comienza con dos compases, a modo de *introducción*, y en la mano izquierda ostinato. (escala ascendente-descendente de Do a Sol).



Continúa por una frase de ocho compases escritos en DoM. El bajo es un ostinato -ya descrito antes-. La melodía se sucede sobre los grados I y V a ritmo de negra; las dos corcheas reposan cada dos compases, sufriendo una modificación cadencial en las dos últimas. En esta modificación aparece en la escala del bajo un Fa# introduciendo el Do Lidio que viene a continuación.



B (cc. 11-18) es una sección contrastante porque es puramente rítmica. Estamos en Do Lidio. Se trata de ocho compases, cuatro de ellos repetidos con una modificación en el último -como la frase anterior-. El bajo es similar -con la incorporación del Fa#-. La mano derecha realiza una escala descendente desde Re con notas a contratiempo, excepto el último compás que nos dirige a *A*, de nuevo, literal.



A (cs. 19-27), literal. De nuevo DoM.

IV- ANDALUZA II

La pieza puede estructurarse en cuatro secciones: una primera repetida dos veces, una segunda de ocho compases, la tercera a modo de pequeño desarrollo, una reexposición sin repetición y una coda.

A (cc. 1-10) es una frase de ocho compases, comenzando con un compás en el que se expone el motivo -cuatro corcheas y una negra- y el último de repetición. La primera semifrase (cc. 1-4) es una imitación del motivo en tónica -estamos en Mi Frigio- y de modo ascendente. La segunda (cc. 5-8) sobre dominante y de modo descendente. Esta frase se repite modificando el último compás para concluir -c.10-.



B (cc. 11-18) es una frase de ocho compases cuyas semifrases se repiten -excepto el último compás-. El bajo es un ostinato de la nota Mi en negras alternada con disonancias -elemento tomado de la *Andaluza I*-. La melodía es el motivo principal con un pequeño desarrollo para decir bien la frase, sobre I y V.



C (cc. 19-37) es una zona de desarrollo. Tiene dos frases de ocho compases y unos compases puente o de unión. La mano derecha realiza el motivo descendente durante dos compases y lo modifica para terminar la primera semifrase (cc. 19-22).



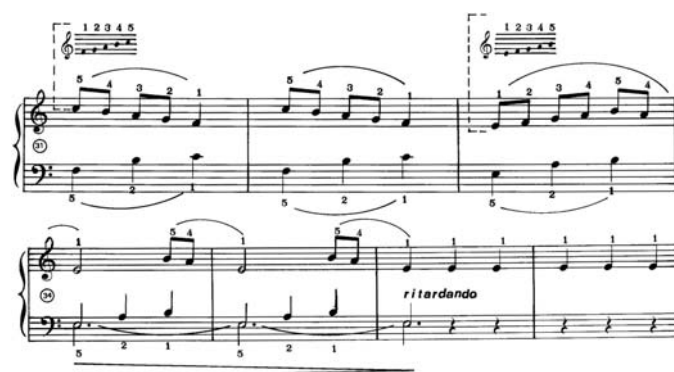
La idea se repite en la segunda semifrase, pero una tercera inferior (cc. 23-26). La razón es que el bajo, a ritmo de negras, está realizando una progresión de La a Mi; cada término dura dos compases.



La segunda frase de *C* está dividida de nuevo en dos semifrases: la primera (cc. 27-30) es similar a la primera semifrase de la primera frase de *C*, pero con los motivos cambiados de manos; la segunda semifrase (cc. 31-34+1) es también similar a la de la frase anterior.



la segunda semifrase (cc. 31-34+1) es también similar a la de la frase anterior. El final de esta frase se enlaza con dos compases puente (cc. 36-37) en los que aparece de nuevo el ostinato de la nota Mi.



A (cc. 38-45) es literal, pero no lleva repetición; tiene carácter de final y va seguida de la coda.

Coda (cc. 46-55) Comprende los últimos diez compases en los que la derecha recuerda el ostinato en la nota Mi y en el bajo se sucede el Mi con unas cuartas tenidas. En los cuatro compases finales aparecen, como acorde final en el bajo, las notas Mi-La-Si como recordatorio de las disonancias presentadas en *B*. –Señalar que en el c. 46 hay una indicación de repetición–.



V- NOCTURNO

La pieza se puede estructurar en tres secciones, las dos últimas unidas por un puente y, por último, una pequeña coda.

A (cc. 1-10) comienza con dos compases de introducción en los que se presenta el ostinato del bajo: escala descendente de Fa a Do intercalando la quinta, Sol.



Nos encontramos en Dom. La melodía está basada en el Mib y se intercalan notas cortas que reposan siempre en la misma nota larga -Mib-. La semicadencia, a los cuatro compases -c.6-, se descubre porque el Mib permanece todo el compás.



La segunda semifrase (cc. 7-10) es similar, pero con pequeñas variaciones en la melodía y con una escala descendente en el bajo para llevarnos a Solm.



B (cc. 11-19) es otra frase de ocho compases (cc. 11-18) seguida por otros dos de enlace con el mismo bajo (cc. 18-19). El ostinato sigue con el mismo diseño pero ahora en Solm. La melodía deriva de la anterior con el centro, en este caso, en Sib durante la primera semifrase (cc. 11-15).



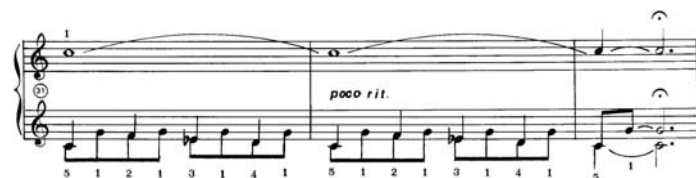
La segunda semifrase (cc. 15-18), son varios compases repetidos que dan sensación de final.



El puente (cc. 20-23) en Sol -no hay alteraciones; se entiende dominante de Do-. Son cuatro compases con un motivo o célula -*fundamental y quinta del acorde con un floreó*- que se imita en ambas manos.



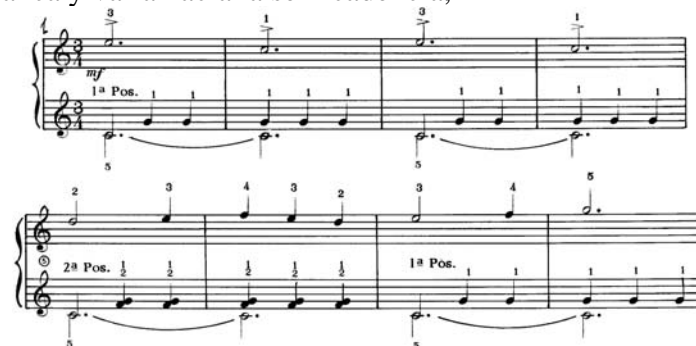
A'+*Codetta* (cc. 24-33) Volvemos a Dom porque esta sección se presenta de forma literal a la primera -A-, terminando con una pequeña codetta de dos compases añadidos (cc. 32-33): el c. 32 igual que el c. 31; en el c. 33, y en la mano izquierda, está presente la célula del motivo *del* ostinato bajo la nota tenida Do en la mano derecha.



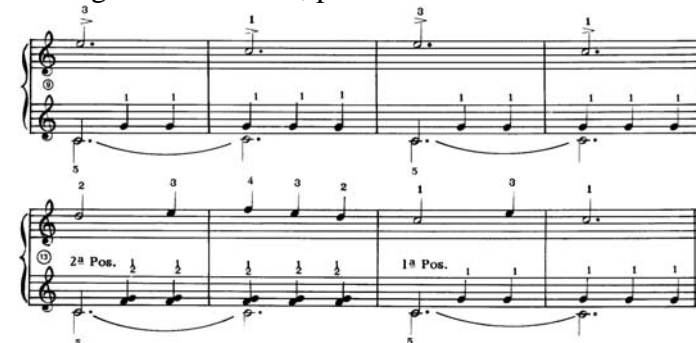
VI- BALADILLA

La pieza se puede estructurar en tres secciones, de las cuales, la tercera es una reexposición literal.

A (cc. 1-16; 8+8) es una sección de dieciséis compases en DoM. Está dividida en dos frases iguales de ocho compases con leve modificación en la segunda semifrase de la segunda frase para señalar más el final conclusivo. El bajo, a ritmo de negras, es un pedal de Do que se intercala con su quinta cuando es tónica, y con su cuarta y quinta cuando es dominante -simulando la disonancia del acorde V con séptima-. La melodía comienza con blanca y varía hacia la semicadencia,



y es similar en la segunda semifrase, pero con una modificación conclusiva.



B (cc. 17-32) es similar a A pero en SolM.



En los últimos dos compases (cc. 31-32), el Sol del bajo va acompañado de Do-Fa. El Fa no es sostenido porque actúa como dominante de Do.



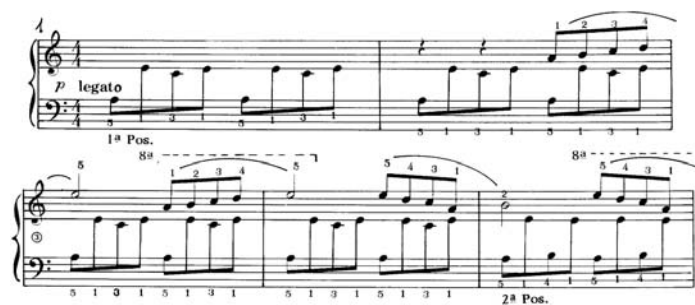
De nuevo A' (cc. 33-49) es literal, excepto la pequeña modificación existente a partir del c. 43, al cambio de *agógica* en la última semifrase y al compás añadido –nota con calderón-, modificaciones relativas a la conclusión de la pieza.



VII- ECOS

Esta pieza podemos estructurarla en tres secciones y una coda.

A (cc. 1-18) comienza con un compás introductorio en el que se expone el acompañamiento: acorde desplegado tipo Alberti con La siempre como bajo y Mi como quinta, diferenciándose I y V por las notas intermedias. Nos encontramos en La pero, al no aparecer ningún Sol, no se confirma si Lam o La Eolio. El motivo o célula son *cuatro corcheas seguidas de una blanca*. Comienzan ascendentes, luego descendentes, más tarde alternadas jugando con la armonía que tienen en el bajo -I o V-. Descansan en Mi cuando es I y Si cuando es V. Cada motivo, o motivo variado, se repite una octava alta. La primera frase es de ocho compases (cc. 2-10) y está repetida literalmente (cc. 10-18). Las repeticiones o ecos son con octava alta.



B (cc. 18-34) tiene el mismo planteamiento de A: motivo, acompañamiento, repeticiones en otras octavas... La diferencia es que está en la tonalidad del IV grado -Re- y de la que La es dominante³⁶⁹. -Hasta el último compás es ambiguo ya que, al no haber ningún Si, no podemos saber si es Rem o Re Dórico. El Do becuadro da pistas confirmándose en el c. 34, con el Si becuadro, el Re Dórico-.

³⁶⁹ Podría tratarse de un Re Dórico, aunque esto es difícil pues solo aparece un Si natural en el último compás de B. Al no aparecer antes el Si, no podemos saber si es modal o tonal. Lo mismo pasa en A que no tiene ningún Sol y no podemos saber si desembocaría en sostenido o natural.



Y otra diferencia es que, en la segunda frase (cc. 26-34), las repeticiones del motivo o variación del motivo no son octava alta sino baja; se ejecuta cruzando las manos.



A (cc. 35-43) aparece de nuevo literal, pero sin repetición, solo la frase de ocho compases y enlaza con la coda.



La coda (cs. 43-53) tiene once compases. El bajo sigue en La pero aparece un Fa#. Estamos en La Dórico. El motivo comienza en Re (V) y descansa en La (I) y se repite durante seis compases.



A continuación, dos compases con el La tenido y el bajo en tónica (cc. 49-51) terminando con tres escalas ascendentes de La a Mi con el motivo comprimido - semicorcheas y negra- y en tres alturas distintas a modo de recordatorio (cc. 51-53).



VIII- CANTUS FIRMUS

La pieza está estructurada en tres secciones. Cada una es de ocho compases y le siguen otros cadenciales que sirven de unión entre la primera y la segunda, y la segunda y la tercera.

A (cc. 1-13) es una frase de ocho compases (cc. 1-8) escritos en el centro tonal de La –no sabemos si Lam o La Eolio porque no hay ningún Sol- con cinco compases cadenciales (cc. 9-13). El motivo o célula es una negra sobre la fundamental seguida de dos corcheas y una negra -que resulta un floreo sobre la quinta-. Este motivo se desarrolla en el V hacia la semicadencia. El bajo comienza con una escala ascendente desde La a ritmo de blanca y negra, también con variación hacia la semicadencia.



La segunda semifrase es literal y finaliza con cinco compases carenciales con un bajo tenido en La y progresiones ascendentes con la segunda parte del motivo -corcheas y negra-.



B + puente (cc. 14-28) es similar a *A* pero en *Mi*. Lo mismo que sucedía en la sección *A*, no sabemos si es *Mi Eolio* o *Mi menor* ya que no hay ningún *Re*.



En el puente el *Re* es becuadro, por lo que no lo consideramos *Mi Eolio* sino que es el centro tonal de *A* actuando, en esta sección, de dominante; juega con el *Fa#* de *La Dórico*. En este puente o compases cadenciales ahora son seis compases (cc. 23-28) y los términos de la progresión duran dos, ya que la negra se repite durante el compás siguiente. El bajo tiene el *Mi* tenido pero le añade segundas, cuartas y quintas.



A' (cc. 29-39) solo difiere de *A* en el matiz -antes *mf* ahora *f*- y en los compases cadenciales (cc. 37-39), ahora sólo tres. Estamos, de nuevo, en *La Eolio*.



IX- NUEVO DÍA

La pieza la estructuramos en tres partes, siendo la última una reexposición y llegando a ella con un puente.

A (cc. 1-8) es una frase de ocho compases. El bajo es un pedal de *La* que se alterna a ritmo de negra-blanca con otras notas del acorde (*V* o *I*). El motivo, en la primera

semifrase (cc. 1-4) es una blanca y dos corcheas, que se modifica en sólo corcheas, para descansar en blanca hacia las cadencias.



Este motivo se repite en la segunda semifrase (cc. 5-8) pero incorporando una quinta y una tercera simultáneas a las dos primeras blancas, respectivamente. Estamos en La Dórico.



B (cc. 9-16) es similar a *A* en cuanto a escritura (bajo, motivo...). La diferencia es el modo, Re Mixolidio.



Le sigue *un puente* (cc. 17-22) de seis compases que toma como arranque el último compás de *B* y lo desarrolla primero, con un bajo pedal en Re y después, con escalas descendentes que nos dirigen, de nuevo, a La.



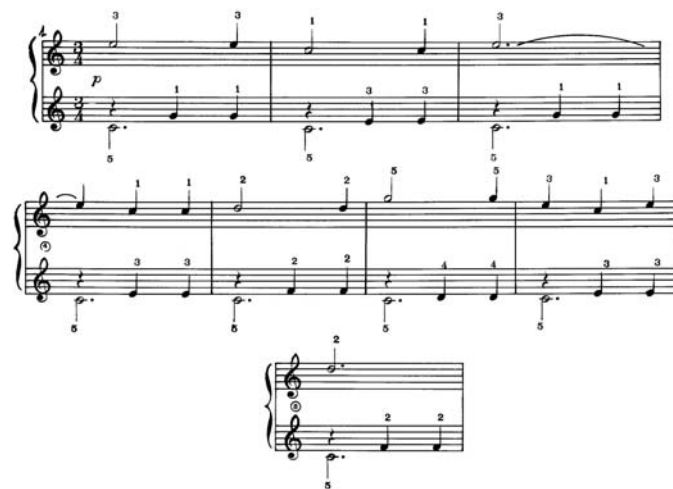
A' (cc. 23-34) Regresamos a La Dórico. Difiere de *A* en la segunda semifrase (cc. 27-30) en la que la blanca del acompañamiento se despliega en dos negras. La frase inicial, de ocho compases, se aumenta con cuatro cadenciales (cc. 31-34) que repiten, de nuevo, el último compás de la frase de *A'* y de las dos primeras semifrases de *A*.



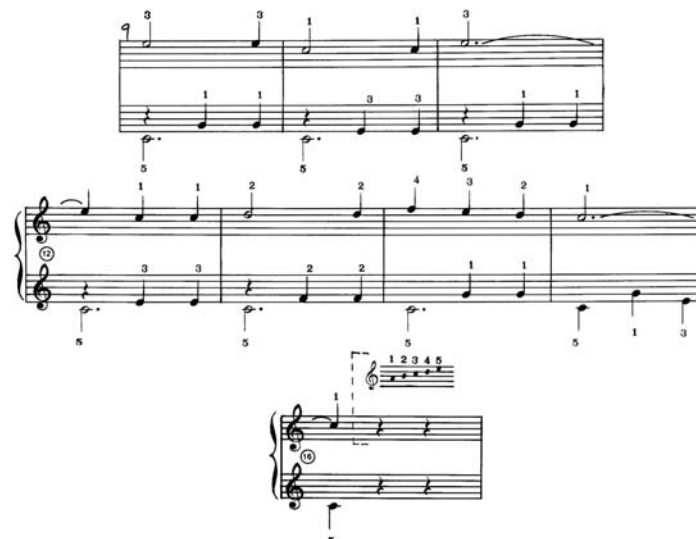
X- EL CANTO DEL VIENTO

La pieza tiene tres partes similares, con la diferencia de que la parte central está en el relativo menor.

A (cc. 1-16) es una sección de dieciséis compases con un bajo pedal en Do -estamos en DoM- alternado con la quinta o la tercera del acorde -V o III-. El motivo o célula es, básicamente, una blanca y una negra realizando melodía sobre notas reales del acorde y modificado hacia la semicadencia del final de la primera frase



y la cadencia perfecta al finalizar la segunda frase, final de esta sección –esto último, a ritmo de negras-.



B (cc. 17-32) es similar a *A* pero en su relativo Lam. Solo varía el último compás que une a *B* con *A'* con una escala ascendente de Sol a Re, es decir, sobre la dominante de Do -c. 32-.



A (cc. 33-48) es literal a la primera sección –*A*– excepto en la dinámica de la última semifrase y el calderón de la última nota para confirmar la conclusión definitiva de la pieza.



XI- DE TU MANO

La pieza podemos estructurarla en tres secciones con el añadido de una introducción, al inicio de la pieza, un puente, antes de la reexposición y una coda a modo de conclusión.

La *introducción* (cc. 1-4) son cuatro compases que presentan el ostinato que va a tener el bajo durante esta sección: escala ascendente de La a Re, intercalada con la quinta del acorde -Mi-. Nos encontramos en La, no se sabe si menor o Eolio ya que no hay ningún Sol.



A (cc. 5-20) está en La Eolio, como evidencia el bajo y el Sol es becuadro. Es una sección de dieciséis compases –dos frases de ocho compases– siendo la segunda frase (cc. 13-20) una repetición de la primera pero a una tercera inferior –el ostinato del bajo es similar-. El último compás varía -c. 20-, sirve para ir a *B*, es decir, se solapan ya que *B* comienza en anacrusa -c. 20-. El motivo o célula es una redonda ligada a negra seguida de seis corcheas. Este motivo comienza ascendente y luego descendente. Si nos fijamos en las notas principales podríamos pensar en DoM –aunque el bajo esté en La Eolio–, pero a continuación descienden de Do a La por lo que se sigue reiterando el La Eolio.



B (cc. 20-45) es una zona de desarrollo en la que el ostinato, con la misma figuración, realiza una progresión descendente de Fa a Do –la ausencia de alteraciones nos indica que es Dom-. Esta sección tiene tres semifrases de cuatro compases cada una y dos compases más, uno al principio y otro al final de la sección: se alternan las semifrases de escalas ascendentes y descendentes que cambian de octavas, y las de escalas descendentes con notas correlativas.

Las dos últimas semifrases tienen también la última idea expuesta anteriormente, por lo que hay tres semifrases que se repiten en estructura descendiendo hasta la nota Mi donde aparecen el Fa# y el Sol# junto con el Re becuadro; se nos muestra un Mi Mixolidio.



En *el puente* (cc. 45-50), de seis compases, se introducen el Fa# y Sol#, anunciados antes, -de la escala melódica de Lam-, y los cuatro últimos compases sirven de introducción de la reexposición que es literal.



A o *Reexposición* (cc. 1-18) es literal. Se vuelve al principio mediante la indicación de un signo de repetición con espíritu de *Da capo*.

La coda (cc. 51-60), de diez compases, es más libre. Alterna el ostinato con acordes y quintas no simultáneas. Los primeros compases repiten el motivo inicial y finaliza con un acorde con cuarta -La, Si, Mi- repetido siempre en tiempo débil y dinámica *p* y *pp*. Se encuentra en La Eolio –Sol becuadro-.



XII- ANDALUZA III

Podemos estructurarla en tres secciones: una expositiva, otra contrastante, seguida por un puente hacia la reexposición y ésta, seguida de tres compases cadenciales.

A (cc. 1-26) tiene tres frases de ocho compases cada una, aunque la primera y la segunda tienen un compás añadido. La primera es de nueve compases (cc. 1-9; 8+1). Está en Mi Frigio ya que el Fa# no aparece. Toda la frase tiene un pedal de Mi alternando quintas simultáneas del grado en que se encuentre –I, principalmente, y un II para cadenciar-. El motivo comienza con una escala ascendente de seis corcheas, luego, descienden a una negra y, de nuevo, progresión de las últimas dos corcheas y negra. Esto varía hacia la cadencia.



La segunda frase (cc. 10-18) es similar, pero una octava alta en ambas manos.



Igualmente la tercera (cc. 19-26) pero en el registro de la primera frase y escrito en La Eolio, ya que el Sol es becuadro.



B (cc. 26-40) es una zona más libre. Contrasta por la utilización de semicorcheas. El motivo o célula es una escala ascendente de cuatro semicorcheas y una nota larga -negra o blanca-. La frase tiene catorce compases. Los cuatro primeros (cc. 26-30) exponen el motivo que cambia de octava. Está acompañado de un bajo en escala descendente que

se alterna con el acorde del grado que toque, con cuarta añadida. Este descenso es de La a Mi, y sin alteraciones, por lo que se puede interpretar, de nuevo, el Mi Frigio.



Los seis siguientes compases (cc. 30-36) son la duplicación de los cuatro anteriores. El bajo no descende un compás, sino cada dos; el acorde se percute a negras y las escalas se repiten en tres octavas.



En los cuatro últimos compases (cc. 37-40), el bajo es el final de la progresión y la mano derecha repite negras; esto le da carácter de final y, a la vez, inicio del puente.



En el *punteo* (cc. 40-43) se introducen dos elementos nuevos: corchea con puntillo y semicorchea, floreando la nota principal -Mi-, y escala ascendente y descendente en el bajo. Está en Fa, juega con el Sib de FaM y el Si becuadro de Fa Lidio.



A' (cc. 43-56) reaparece sólo con la primera frase de A que ahora se extiende durante diez compases porque repite los dos últimos para darle carácter más conclusivo

-esta vez cambiando el bajo, igualmente Mi Frigio-. Finaliza con tres compases cadenciales (cc. 54-56) que exponen el motivo descendente e introducen un Sib para terminar en La -La Frigio-.



XIII- CÁNTICO

Esta pieza tiene forma ternaria con coda.

A (cc. 1-8) es una frase de ocho compases en SolM. La primera semifrase (cc. 1-4) expone el motivo con negras y corcheas sobre tónica descansando en V grado en la semicadencia con una escala descendente que finaliza en el Sol. El acompañamiento principal es un acorde de quintas simultáneas que se despliega en un compás.



La segunda semifrase (cc. 5-8) tiene leves variaciones en la melodía y en el ritmo del bajo -siguen siendo principalmente quintas- que pasa por IV-V y I.



B (cc. 9-17) sigue con la misma idea motívica, esta vez desde el Do –conserva el Fa#; la melodía es un Do Lidio-. El bajo, todavía con quintas y en Sol, tiene ritmo de blanca y dos negras en los cuatro primeros compases –primera semifrase-.

XIV- SONATINA DEL MAR

La pieza tiene un planteamiento muy similar a un *tema con variaciones*.

A (cc. 1-8) comienza con el tema que va a estar implícito en las otras partes o variaciones. Está compuesto por tres negras repetidas y dos corcheas seguidas de blancas. Esta sección es una frase de ocho compases en DoM con un bajo tipo Alberti -variado- pero con pedal en Do, aunque pasa por su V grado.



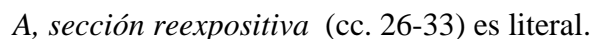
B (cc. 9-16) es otra frase de ocho compases, también en DoM, pero intercala II y I grado. El tema vuelve a aparecer ahora sobre estos grados y con variaciones hacia las cadencias. El acompañamiento aquí es un acorde en el registro medio seguido por una blanca -pedal- percutida en el tercer tiempo. El bajo pedal es un Sol, V del acorde de DoM.



C (cc. 17-25) aparece como una variación de B. Es una frase de ocho compases. La primera semifrase (cc. 17-20) es el tema con pequeñas variaciones; tiene el acompañamiento igual que antes: un acorde y luego una nota en el tercer tiempo en otra octava. Esta vez los acordes descienden de Fa a Do y la nota, ahora, se ejecuta octava alta y con la mano derecha -es la tercera del acorde del bajo-.



La segunda semifrase (cc. 21-25) es una repetición de la melodía, pero el acompañamiento ahora es una escala descendente de Sol4 a Do3 y ascendente de Sol2 a Sol3 a ritmo de negras, actuando así como dominante de DoM: volvemos a la sección A o zona reexpositiva -literal-.



The musical score for the 'poco ritenuto' section of 'The Nutcracker' features a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'poco ritenuto'. The score is written for a single melodic line on a grand staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score ends with a double bar line and repeat dots.

I- EL TREN DE LA ALEGRÍA

The image shows a musical score for the song "L'Espresso" by Francesco De Gregori. The score is written for piano and voice. It consists of two systems of music. The first system is in G major (one sharp) and the second system is in E major (two sharps). Both systems are in 2/4 time. The piano accompaniment features a steady bass line with chords and a melody with various ornaments and slurs. The first system ends with the instruction "2a pos." and the second system ends with "1a pos. p e cresc.".

La segunda frase (cc. 13-21) conserva la misma idea en el bajo con la incorporación de la disonancia Do#-Re#. El motivo varía ya que la primera nota, cada dos compases, es una negra desapareciendo las disonancias en la mano derecha.



Compases cadenciales (cc. 21-29) La sección A finaliza con una frase de ocho compases que se pueden interpretar como unos compases cadenciales que señalan un final de sección. Tiene carácter rítmico y consiste en la repetición del bajo con unas disonancias a contratiempo en la mano derecha. El último compás es un silencio con calderón, final que indica, no una conclusión definitiva sino de expectativa, abierta.



Puente (cc. 30-34) Al silencio en calderón -expectativa, c. 29- le siguen otros cuatro compases a modo de puente hacia B. Está formado por un bajo en quintas y sus respectivos acordes a contratiempo en la mano derecha -DoM, ReM-. Este puente rítmico, con dinámica en *f* y finalizando en otro calderón, actúa para dirigirnos de forma sorpresiva a B.



B (cc. 34-48; 8+4+4) Tras el puente aparece B. Es una sección con un tema melódico de doce compases contrastante con A, rítmico, con el añadido de cuatro compases más iguales a la introducción de la pieza con la función de volver a A. En este caso el acompañamiento son las quintas simultáneas pero prolongadas: redondas y blancas. El centro tonal es Re. El tema melódico está escrito con negras y corcheas alternando los grados conjuntos con el salto de quinta al principio de cada idea. Los últimos cuatro compases son cadenciales (cc. 41-44): introduce Do# y Fa#, acordes de séptima, e incorpora las quintas simultáneas en la derecha.



Estos cuatro compases enlazan con otros cuatro (cc. 45-48) similares a la introducción; nos dirigimos de nuevo a A.



A (cc. 5-29) es literal. Por un signo de repetición se vuelve al principio.

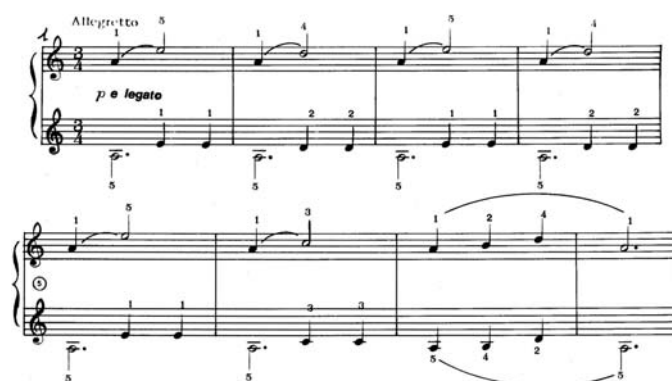
Coda (cc. 49-53) La pieza termina con una pequeña *coda* en Do Lidio. La mano izquierda realiza únicamente la quinta Do-Sol en dos registros distintos y a ritmo de corcheas; la mano derecha, también a este ritmo, ejecuta dos segundas dobles (recuerdo de las disonancias del principio: Do-Re, Fa#-Sol).



II- COMETA HALLEY

La pieza tiene tres partes y una coda.

A (cc. 1-16) consta de dos frases de ocho compases en Lam. La primera frase (cc. 1-8) tiene como bajo a ritmo de negras -tiempo de vals- un pedal de La -siempre primer tiempo- seguido de dos notas repetidas a distancia de 5ª, 4ª o 3ª. La melodía sigue la misma idea: cada compás comienza con La -negra- y la siguiente nota -blanca- está a la misma distancia que el intervalo que realiza el bajo. Esto solo varía los dos últimos compases para cadenciar.



La segunda frase (cc. 9-16) tiene el bajo similar. La única diferencia es una pequeña variación en la melodía en que la nota larga, esta vez, se divide en corcheas o negra con corcheas en sentido descendente. Otra diferencia en esta frase, con respecto a la primera, es que la última nota tiene un calderón con la función de infundir un carácter más de final a la sección.



B (cc. 17-32) es igual que A pero escrito en Dom por lo que la tercera, el Mi, siempre aparece bemol.



De nuevo reaparece A. Lo llamaremos A' (cc. 33-48) ya que, aunque la primera frase es literal, la segunda tiene una pequeña modificación en el bajo: un Fa# resultando un La Dórico.

La *codetta* (cc. 49-53) es de cinco compases. Hemos vuelto a la tonalidad inicial, Lam. Por primera vez se mueve el bajo: La, Fa, Re, Mi, La, consiguiendo así una cadencia perfecta. La melodía toma la idea de las segundas frases y de las cadencias (negra seguida de corcheas descendentes y tres negras que reposan en nota larga y calderón -La-).



III- GREGORIANA

La pieza se puede estructurar en cuatro secciones, tres de ellas unidas por puentes, y una coda.

A (cc. 1-21; 16+5) temáticamente hablando, tiene 16 compases. Se trata de una idea tomada cuatro veces en distintos tonos. El bajo, quintas simultáneas a ritmo de blanca, sube y baja en tres octavas distintas mientras la melodía se desarrolla siempre a partir de la 5ª del tono principal. Es un motivo de dos corcheas y una negra, descansando en el 4º compás en figura larga -redonda-. (célula: dos corcheas-negra; nota corta-nota larga; célula habitual en la música de García Abril).

Los primeros ocho compases (cc. 1-8) están en Re Dórico; en la segunda semifrase (cc. 5-8) comienza el motivo en Do -una tercera superior- e incorpora una cuarta a las quintas simultáneas -la primera de cada idea-, confirmando esta modalidad.



Los siguientes cuatro compases (cc. 9-12) están en Fa Lidio, ya que el Si es becuadro.



y los 4 últimos (cc. 13-16) en Mi. Siempre aparece la fundamental del tono que viene en el compás anterior. No podemos saber si es Mim o Mi Eolio porque no hay ningún Re.

C (cc. 36-47) tiene doce compases y carácter de desarrollo. La melodía toma el motivo inicial, empezándolo siempre con su quinta inferior y simultáneamente. El bajo ahora sigue siendo una quinta prolongándose todo el compás. Está en Mi, no sabemos si menor o Eolio –ausencia de Re-, al igual que pasaba en los cc. 16-19.



continuamos en Mim (cc. 39-42); compases en los que el bajo desciende de Mi a Si,



y cinco similares en Rem (cc. 43-47) de Re a La. El último repetido, prolongado con ligadura y calderón.



A' (cc. 48-58) no es una repetición literal de A, ya que repite sólo sus once primeros compases pasando directamente a la Coda.

La *Coda* (cc. 59-69) comprende once compases. El bajo tiene la misma idea del bajo de B y la melodía realiza pequeñas referencias al motivo inicial. Pasa por los centros tonales de Fa (cc. 59-60), DoM (cc. 61-62), Sib (cc. 63-64), LaM (cc. 65-66) y Re (cc. 67-69) para terminar. Destaca el último acorde: quintas Fa-Do -que hacen referencia al relativo FaM- y la nota aguda Re.

IV- TOREROS

La pieza se estructura en tres partes contrastantes, siendo la última una reexposición literal.

A (cs. 1-10) es una sección rítmica que se caracteriza por las quintas simultáneas que se alternan de mano a contratiempo. En los primeros cuatro compases se asciende de Mi a La y se descansa en Mi.



Los siguientes cuatro compases (cc. 5-8) son repetición, con la introducción de la cuarta del acorde en la mano derecha.



En los dos últimos compases (cc. 9-10) encontramos un cambio: las quintas simultáneas, realizadas por la mano izquierda, ascienden de registro, son una modificación cadencial. Todo está en Mi Frigio.



B (cc. 11-35) es una sección contrastante ya que es melódica. La primera frase (cc. 11-23) se extiende durante doce compases. El bajo es un Mi pedal en blancas con la incorporación de alguna segunda -Fa o Fa#; MiM o Mi Frigio-. Solo varía en los últimos compases (cc. 22-23), quintas simultáneas que descienden de registro. El motivo o célula, tres corcheas descendentes descansando en una blanca, comienza en Mi y en el cuarto compás pasa a ocho corcheas para cadenciar.



Esto se repite desde Re (cc. 16-19), Do, Si y La en los cuatro últimos compases, comprimiendo así el ritmo de la progresión para cadenciar (cc. 19-23). Toda la sección está en Mi, jugando con la segunda -Fa-.



La segunda frase de *B* (cc. 23-35) es similar a la primera pero sobre el IV grado, todo escrito desde La. Antes de la reexposición, hay un compás con quintas a tiempo -c-.

36- que resulta introductorio, llevándonos de La a Mi a la primera sección –c. 36-. Al jugar con Sib y Si becuadro está entre La Eolio o La Frigio.



A (cs. 1-10) es literal. Se vuelve al principio mediante el signo de repetición Da capo.

V- A TU LADO

La pieza comienza con una introducción, le sigue una primera sección repetida dos veces, una segunda sección, un puente que nos lleva a la reexposición, sin repetición, y una coda.

La introducción (cc. 1-6) muestra el bajo realizando la fundamental, I y V del acorde, a ritmo de negra-blanca.



A (cc. 6-25) está en La Eolio. Tiene dos frases de ocho compases con la adición de tres compases añadidos que se producen al final de la segunda frase y con motivo de la repetición. También hay una pequeña modificación entre ambas frases al final de las mismas para cadenciar. El bajo siempre es el mismo.

En la primera frase (cc. 6-14), el motivo comienza repitiéndose hasta los últimos compases que se modifica para cadenciar. Son tres corcheas que se inician con un salto de quinta para descender, descansando en una nota larga.



En la segunda frase (cc. 14-21), el motivo se reduce a dos corcheas y blanca desde Re para descansar en Mi, dando así carácter conclusivo a la sección. Se le añaden tres compases de enlace para la repetición (cc. 22-24), similares a la introducción.



B (cc. 26-35) contrasta por ser una sección rítmica. Tiene dos semifrases de cinco compases, es decir, en total diez compases.

La primera semifrase está en Re Dórico (cc. 26-30). El bajo realiza quintas paralelas por grados conjuntos del I al V y viceversa. El motivo arranca con cuatro semicorcheas ascendentes de Re a La que vuelven a descender a modo de pequeña progresión modificándose, al final, a ritmo de corchea y dos semicorcheas. El quinto compás introduce, sorprendentemente, un Sol# y Fa# del modo Lidio de Re -el tiempo se prolonga por medio de un calderón-.



La segunda semifrase (cc. 31-35) está en La Eolio. Sigue con quintas paralelas en el bajo pero intercalando blancas, corcheas y negras. El motivo son escalas ascendentes y descendentes en semicorcheas que descansan en el tercer tiempo en una negra. La sección termina en Mi -V de La- también con calderón.



A continuación, *un puente* (cc. 36-43) de ocho compases. En los cuatro primeros compases, en los que aparece un Sib en el bajo, se utiliza el motivo de las escalas formado por la célula *corchea-dos semicorcheas*. Los cuatro últimos compases terminan con la idea de la introducción dirigiéndonos así de nuevo a A, esta vez sin repetición.



A (cc. 7-20) es literal, pero sin repetición.

La Coda (cc. 44-53) abarca diez compases. El bajo es similar al de A, pero aquí realiza una escala descendente de La a Sib para caer en Mi -quintas-. Está en La Frigio. Incorpora elementos de B que, en los últimos compases, utiliza a modo de progresión descendente llevándonos a la tónica o I grado. Concluye con quintas desplegadas (La-Mi) en varios registros y de forma ascendente; se ejecuta con cruces de manos.



VI- RONDINO DE LOS PÁJAROS CANTORES

La pieza tiene una estructura de tres partes unidas, cada una de ellas, por un puente y una coda final.

A (cc. 1-16) tiene dos frases, de ocho compases cada una, escritas en Sol Mixolidio. El bajo juega constantemente con V-I desplegando sus respectivas quintas a ritmo de corchea. El tema, siempre rondando el Sol, utiliza negras, corcheas y alguna blanca para descansar. La segunda frase (cc. 9-16) sólo difiere de la primera en la incorporación, en los dos primeros compases, de un Re4 a contratiempo con la melodía.



Le sigue *un puente* (cc. 17-23) de siete compases donde hay un cambio de compás (3/4) para volver después otra vez a 2/4; el bajo, que estaba en Sol (V-I), ahora nos dirige a Re (V-I). La mano derecha ejecuta siempre a contratiempo, realizando acordes con la segunda que sustituye a la tercera. Seguimos en Sol Mixolidio -sin Fa#-.



B (cc. 24-31) es una frase de ocho compases cuya segunda semifrase (cc. 28-31) es repetición de la primera. Estamos en Re Mixolidio. El bajo es similar al anterior; sigue alternando V-I con las quintas desplegadas. El motivo es de corcheas que descansan en una blanca -Re- en el cuarto y octavo compás para cadenciar.



Hay *otro puente* (cc. 32-38) de siete compases que nos conduce a A. En los tres primeros, el bajo es similar al anterior; después, se modifica a negra y dos corcheas terminando con corcheas descendentes que nos llevan de Re a Sol (V-I). En la mano derecha aparecen, a contratiempo, acordes repetidos con cinco notas: Do-Re-Mi-Fa#-Sol (cc. 32-35) y con cuatro para terminar: Sol-La-Do-Re (cc. 36-37)



A (cc.39-54) es literal.

La coda (cc. 55-67) tiene trece compases. Los cuatro primeros continúan con el bajo anterior y la derecha, a contratiempo, realiza segundas -pueden ser simultáneas o no-, Re-Mi. Tras un silencio, la idea se separa: por un lado el bajo, luego las segundas cambiando de octava y, por último, esta idea se vuelve a alargar aún más para concluir.

VII- CREPUSCULAR

Para esta pieza podemos establecer una estructura libre de un *tema con variaciones*.

A (cc. 1-10) es una frase de diez compases escritos en Re Eolio. El bajo es un pedal de Re seguido de un acorde con apoyatura de la cuarta sobre la tercera. Estos acordes van descendiendo por compases, de Re a La, donde está la semicadencia. El motivo comienza en anacrusa desde la tónica y con un salto de quinta -blanca- seguido por semicorcheas descendentes que caen de nuevo en la tónica. Esto se va modificando según el acorde que tenga en el bajo. La segunda semifrase (cs. 4-9) es similar a la primera (cc. 1-4) con alguna modificación de las semicorcheas hacia la cadencia -hay que señalar el bajo en Sib del c. 9 que nos une con el puente-. Esta sección termina en el compás diez, donde comienza un puente para ir a B.



El *punte* (cc. 10-13) está formado por cuatro compases. Está en Solm o Sol Eolio - no podemos precisarlo ya que no hay ningún Fa-. Utiliza, en el tema, sólo negras y corcheas; no hay apoyaturas en los acordes del bajo.



B (cc. 13-21) tiene función de estrofa o variación en esta pieza. Está en Re Mixolidio. Se inicia por el motivo anterior que luego varía. En toda esta sección los bajos pasan por Sol, Mi, La (V), Re (I), Si (V) y Mi (I), terminando así en la dominante de La, tonalidad del tema.



A2 (cc. 21-29) es otra vez el tema. Es el mismo motivo y con la misma estructura, es decir, ocho compases. La diferencia –por eso lo denominamos A2- es en la modalidad: estamos en La Eolio.



C (cc. 29-45) tiene función de otra estrofa o variación, esta vez de A2. Son dieciséis compases que simulan una especie de pequeño desarrollo de lo anterior, de A2. Aquí se retoma el motivo de semicorcheas con nota larga y acompañamiento de acorde con apoyatura. Va pasando, en el bajo, por Re, Do, Si, Mi, La,... terminando en Mi (V grado de La, de la modalidad de A2-lo anterior- y A2+Coda –lo posterior- la Coda, seguimos en La Eolio).



A2+Coda (cc. 45-53) son los últimos ocho compases que comienzan como A2. Los cuatro primeros tienen el bajo en La, aunque los acordes intermedios descienden hasta Mi. La melodía recalca semicorcheas descendentes de Si a Mi (V/V-V) y termina con Mi-Fa y el bajo en Sib del modo Dórico de La -c. 52-. Finaliza con el acorde de LaM sorprendiendo, en el último tiempo del último compás, con el Do# -c. 53-.

VIII- MARCHA

La pieza estructuralmente consta de *introducción*, A, B, A y Coda. Antes de comenzar A y B hay un puente o introducción para comenzar la parte correspondiente.

En la *introducción* (cc. 1-20) encontramos tres partes diferenciadas.

La primera parte (cc. 1-6) está formada por los seis primeros compases. Es de carácter rítmico y enérgico. Aparece el Do3 a ritmo de negra, en los dos primeros compases, e incorpora su quinta simultáneamente, en los dos siguientes. A continuación, se añade su segunda en la mano derecha y su cuarta en la izquierda en los dos compases siguientes (cc. 5-6).

Allegro (tempo giusto)

The musical score is for a piece in 4/4 time, marked 'Allegro (tempo giusto)'. It consists of two systems. The first system has a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains four measures: the first measure has a half note G4 with a finger number '2' above it; the second measure has a half note A4 with a finger number '1' above it; the third measure has a half note B4 with a finger number '5' above it; and the fourth measure has a half note C5 with a finger number '1' above it. The bass staff begins with a bass clef and contains four measures: the first measure has a half note G3 with a finger number '2' above it; the second measure has a half note F3 with a finger number '1' above it; the third measure has a half note E3 with a finger number '5' above it; and the fourth measure has a half note D3 with a finger number '1' above it. The second system also has a grand staff. The treble staff begins with a treble clef and contains four measures: the first measure has a half note G4 with a finger number '5' above it; the second measure has a half note A4 with a finger number '1' above it; the third measure has a half note B4 with a finger number '5' above it; and the fourth measure has a half note C5 with a finger number '1' above it. The bass staff begins with a bass clef and contains four measures: the first measure has a half note G3 with a finger number '2' above it; the second measure has a half note F3 with a finger number '1' above it; the third measure has a half note E3 with a finger number '5' above it; and the fourth measure has a half note D3 with a finger number '1' above it.

La segunda parte (cc. 7-14) comprende ocho compases en DoM. La estructura de acordes es la que nos ha dejado la introducción. El tema va pasando de Do a Fa, descansando los últimos compases en Do -todo a ritmo de negras-.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system features a vocal melody on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is marked with a '7' and includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and slurs. The second system consists of two staves: a vocal melody on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The piano part includes a bass line with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a '5' and various musical notations. The third system continues the piano accompaniment with two staves, maintaining the same notation style. The score is designed for a vocal soloist and piano accompaniment.

Le sigue *un puente* (cc. 15-20) de seis compases que nos dirige e introduce la siguiente sección -A-. Cuatro son como la introducción pero con el Sol3 en lugar de Do modificándolo para presentar el bajo de *B* (quintas simultáneas Do-Sol a ritmo de blanca cambiando de octava).

The musical score is divided into two main sections. The first section, labeled "A tempo", features a piano (p) dynamic and a melody in the right hand with eighth-note patterns. The second section, labeled "Allarg.", features a mezzo-forte (mf) dynamic and a melody in the right hand with quarter-note patterns. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

A (cc. 20-32) se extiende durante doce compases de los cuales, ocho, son una frase definida y los tres últimos, cadenciales e introductorios de la siguiente sección *-B-*. Seguimos en DoM. El bajo es el planteado anteriormente con la incorporación de alguna cuarta para crear tensión en las cadencias. El motivo alterna corcheas, semicorcheas y corcheas con puntillo. Se repite similar en la segunda semifrase, pero con la repetición de los últimos compases (cc. 29-31) dirigiéndonos a la introducción de *B*.



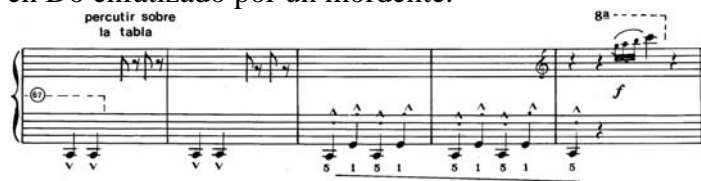
El puente o introducción de B (cc. 32-35) son cuatro compases, a ritmo de negra, que comienzan con la quinta Do-Sol continuando con Sol-Re, ambas simultáneas.

B (cc. 35-43) sigue con el carácter melódico de A y es una variación del tema de ésta. El bajo continúa con la idea de las quintas simultáneas en dos octavas distintas, primero a ritmo de blanca y luego de negras y blanca.



A (cc. 43-55) es una repetición literal del primer A, pero esta vez los compases cadenciales nos llevan a la Coda.

La coda (cc. 55-71) tiene carácter rítmico y enérgico, como la introducción. Son, fundamentalmente, quintas simultáneas desde Do-Sol con distintos juegos: primero mano izquierda, luego mano derecha, después alternando dos tiempos en cada mano, luego la izquierda constante y derecha a contratiempo. La última modificación es el Do en el bajo y la percusión de la mano derecha sobre la tabla; a continuación, Do-Sol en el bajo finalizando en Do enfatizado por un mordente.



IX- SONATINA DE LA PRIMAVERA

Con esta pieza se inicia lo que García Abril denominó *Sonata de las Cuatro Estaciones* y que comprende *Sonatina de la Primavera –I. Allegro-*, *Sonatina del Verano –II. Moderato e cantabile-*, *Sonatina del Otoño –III. Andante con mosso-* y *Sonatina de Invierno –IV. Allegro-*. La *Sonatina de la Primavera*, como primera pieza, tiene función de un primer tiempo de sonata –*Allegro*- y tiene forma *Rondó* -aunque por esa estructura también podría ser un Final o último tiempo de Sonata-.

A (cc. 1-28) es el tema que se utilizará a modo de estribillo. Son tres frases de ocho compases: las dos primeras se repiten literalmente, la tercera es como una *codetta* de la sección; a lo anterior, se la añaden cuatro compases cadenciales. El motivo principal es una célula anacrúsica: *corchea-negra con puntillo*, que se modifica en los cc. 3-4 a corcheas; en la segunda frase a *corchea-negra-silencio* y en la tercera a *dos semicorcheas-negra-silencio*. Estamos en DoM o Do jónico. La izquierda realiza un acompañamiento tipo Alberti, con pedal de Do, pasando por tónica y dominante.



A finaliza con cuatro compases cadenciales (cc. 25-28), donde la mano derecha ejecuta un Sol tenido; esto nos une con B.



B (cc. 28-62) es una variación de A. El motivo es muy similar, pero escrito en Lam o La Eolio -no aparece ningún Sol-. El bajo difiere del anterior, además de la tonalidad, en la percusión de la nota pedal que en vez de cada compás es cada dos prolongándose una blanca -no una corchea como en A-. Los dos últimos compases son cadenciales (cc. 61-62) dirigiéndonos de nuevo a A.



A (cc. 62-86) es literal.

Aquí comienza un *punte* de cuatro compases y parte del quinto (cc. 87-91) en los que, sobre el bajo anterior, el acorde Sol-La-Si se percute acentuado y a contratiempo.

Finaliza con un calderón para saborear más la expectativa. Este puente tiene la función de conducirnos a C.



C (cc. 91-126) tiene carácter de desarrollo. Son cuatro frases de ocho compases cada una -siendo la tercera repetición de la primera- con varios compases añadidos que nos dirigen al puente. El bajo, durante toda esta sección, estará a ritmo de negra-blanca (bajo-acorde). La célula melódica que desarrolla son *dos corcheas* -anacrusa- seguidas de *nota larga* -blanca que se modifica a negra con puntillo-.

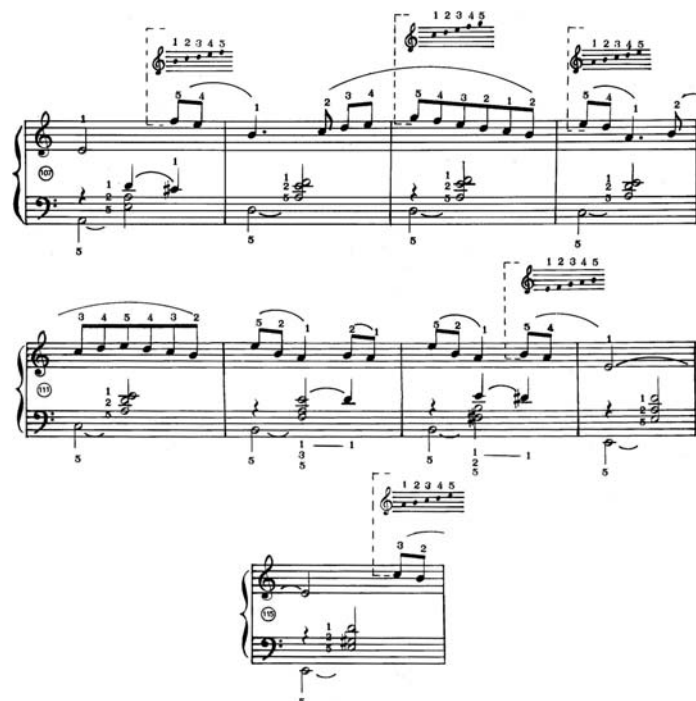
La primera frase (cc. 91-99) está en La Eolio terminando en el V grado, que al no resolver y estar precedido por un Si (V/V), podemos decir que modula a Mi Eolio.



La segunda frase (cc. 99-107) tiene como bajo Re-Do-Si-Mi-La. Se puede entender como una nueva modulación a La Eolio.



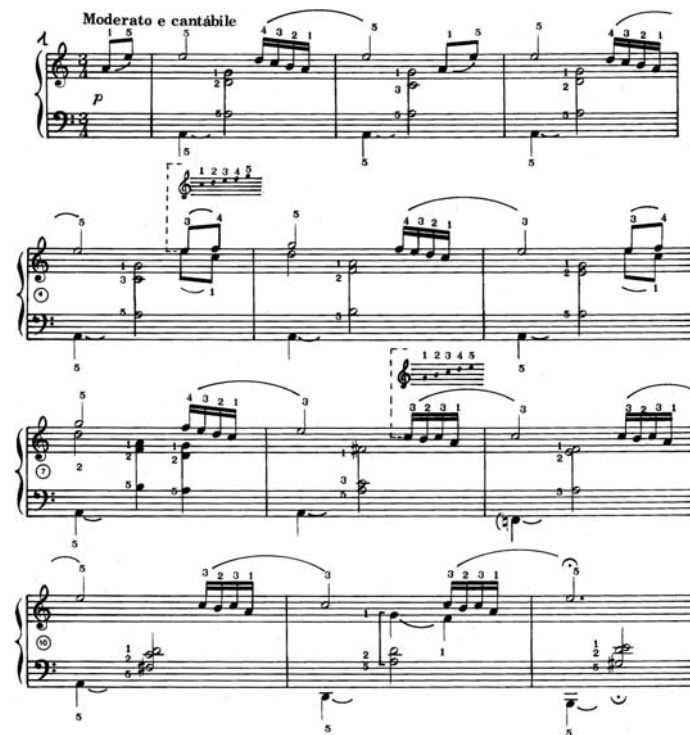
La tercera frase (cc. 107-115), con los bajos similares a los anteriores, realiza una especie de modificación tonal: Si -V de Mim- pasa a MiM -V de La-; puede ser Eolio por ser repetición de la primera frase.



A continuación, la cuarta frase (cc. 115-126) –igual a la primera de esta sección C- y los compases de unión o cadenciales (cc. 122-126) introducen un Re# en el V grado de Mi -se trata del Mi Frigio, la misma modalidad que el puente-.



Llegamos a un *punteo* (cc. 126-155) de carácter rítmico. Su base es la célula principal (*corchea-negra con puntillo*) y se acompaña con acordes agudos o graves y con negras hacia el final. Hasta el c. 137 está en Mi Frigio comenzando en el c. 138 en Sol Frigio. Los últimos compases cambian levemente el ritmo para cadenciar y volver de nuevo a A.

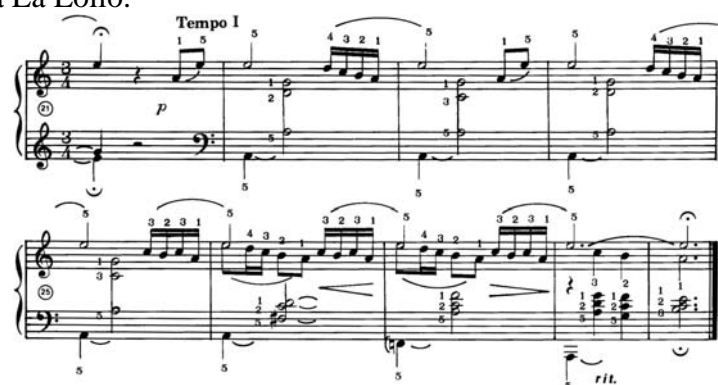


B (cc. 13-21) es una frase de ocho compases. El bajo es un pedal de Mi al que incorpora por encima segundas menores, luego mayores, terceras...; todas a ritmo de blanca. La melodía desarrolla la célula de *corchea con dos semicorcheas seguida de cuatro corcheas*, terminando en Mi. Es una sección contrastante: cambia la *agógica*, la *dinámica*, el carácter... Está en Mi Eolio –Fa# y Re becuadro- jugando, además, con la tercera mayor –Sol#-.



A'+Coda (cc. 21-29). Los últimos ocho compases tienen carácter de *Coda*; se repiten los cuatro primeros de A (cc. 21-25) pero tienen un carácter conclusivo ya que le siguen cuatro compases (cc. 26-29) en los que -con el bajo similar- se incorpora un

recordatorio de la célula de *B*, terminando con una segunda añadida en el acorde final. Hemos vuelto a La Eolio.



XI- SONATINA DEL OTOÑO

Esta pieza sería el tercer movimiento de la *Sonata de la Cuatro Estaciones*.

Comienza con una *introducción* (cc. 1-4) de cuatro compases en los que expone la idea del bajo durante gran parte de la obra: blancas que van de la tónica a la tercera y vuelven a la tónica combinándose, en las partes débiles del compás, con la quinta que luego se florea.



La siguiente sección, que llamaremos *A1* (cc. 5-20), está en Rem y consta de dos frases de ocho compases cada una. La melodía comienza por la quinta a ritmo de blanca y descende desarrollando el motivo con corcheas finalizando en blanca con puntillo ligada a corchea –Mi V/V-. Es la primera semifrase (cc. 5-8).



En la segunda semifrase -repetición de la primera-, las blancas van precedidas de un mordente (cc. 9-12).



La segunda frase (cc. 12-20, aunque resuelve en el c. 21) sigue con el mismo motivo del bajo, pero esta vez empezando por Sib y sin volver a la tónica, es decir, llegando a Mi. La célula principal, que desarrolla la mano derecha, consiste en un grupo de semicorcheas descendentes seguidas de una nota larga que puede variar a un grupo de

corcheas. En la segunda semifrase de esta segunda frase (cc. 17-20), el bajo se inicia en La realizando una pequeña progresión.

A esto le siguen cuatro *compases cadenciales* que actúan como *punte* (cc. 21-24). El bajo está también en La pero, ahora, el Si es becuadro introduciendo así el Lam de la siguiente sección. La melodía, principalmente, descansa en la nota La, exceptuando dos tresillos que la florealan.

A2 (cc. 25-40, resuelve en el c. 41) es similar a A1 pero en La Eolio, incluyendo los cuatro compases cadenciales (cc. 41-44) que sirven de unión al Mi Eolio de la siguiente sección –A3–.

A3 (cc. 45-59, resuelve en el c. 60) está en Mi Eolio. El motivo de la mano derecha es el motivo principal; tiene una extensión de cuatro compases.



A partir de aquí (cc. 53-59) se presenta una zona algo indeterminada en la que predominan las semicorcheas creando tensión; el bajo cambia a acordes pasando por Mi, Re, Do... terminando en Si -V de Mi-. Se trata de los compases cadenciales que llevan a la *Coda*.



En la *Coda* (cc. 60-66) el bajo vuelve a su motivo inicial, esta vez en Mi Eolio, y la derecha toma el motivo que había aparecido en los compases de unión entre secciones -tresillo que florea la nota tenida-. Termina desplegando la quinta Mi-Si, que para finalizar es simultánea (cc. 65-66).



XII- SONATINA DEL INVIERNO

Es la última pieza. Tiene carácter de último tiempo de sonata por sus dimensiones, escritura, tempo -*Allegro*-, concluyendo así, no sólo los *Cuadernos de Adriana*, sino las cuatro últimas piezas, sonatinas, que configuran lo que García Abril denominó *Sonata de las cuatro Estaciones*.

La pieza comienza con la que sería la *exposición*, *Al* (cc. 1-37). Estamos en Mi Eolio. El bajo es tipo Alberti, pero siempre con pedal en Mi. El motivo que desarrolla, en la mano derecha, comienza con una escala ascendente en corcheas desde la tónica a la quinta. Este motivo se desarrolla en cuatro compases –primera semifrase- hasta caer de nuevo en la tónica Mi, que se prolongará también durante cuatro compases –segunda semifrase-. Hasta aquí la primera frase (cc. 1-8).



La segunda frase (cc. 9-21), de doce compases, es una frase más desarrollada. Comienza con el mismo diseño anterior (cc. 9-13, primera semifrase), continuando por un diseño repetitivo de tres corcheas unidas a nota larga y después, el final del diseño anterior –sucesión de corcheas-. Estas repeticiones tienen algunas variaciones y la incorporación del Do# en el bajo –ha pasado a Mi Dórico-.



La siguiente frase abarca ocho compases (cc. 22-29). Se vuelven a repetir los ocho compases anteriores.

Después surgen ocho *compases cadenciales* (cc. 29-36) en los que, con el bajo anterior, aparecen acordes en las segundas partes de cada compás. Estos compases están en Mi Lidio. Los acordes son los de Mi con su tercera o con su cuarta –Sol# o La#-. A este puente se le suma un compás en silencio y en calderón –c. 37-.

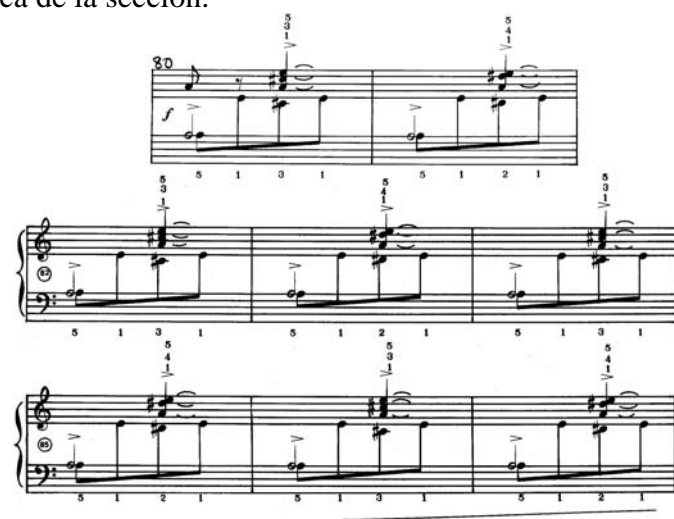


Llegamos a un *punteo* rítmico de catorce compases (cc. 38-51) con corcheas que se alternan en ambas manos y con el Mi como nota central y ejecutando rebotes en la misma nota. Resulta dominante de La, tonalidad de la siguiente sección.



A2 (cc. 52-87) es una sección similar a la primera (exceptuando el puente de corcheas, cc. 80-87) pero esta vez en La Eolio (cc. 52-64), luego La Dórico (cc. 65-79) y después La Lidio (cc. 80-87).

Punteo a B o codetta de A2 (cc. 80-87). Este puente finaliza en el compás siguiente –c. 88–, donde encontramos silencio de blanca con calderón aumentando así la interrupción brusca de la sección.



B (cc. 88-105) tiene carácter de desarrollo. Comienza con una anacrusa. Es de carácter melódico, más lento y expresivo, contrastando con lo anterior³⁷⁰. El bajo, esta vez, es un acorde en la primera parte del compás y que percute luego la fundamental en la segunda y tercera parte en dos octavas distintas. Estos acordes descienden cromáticamente de la nota superior con el bajo pedal del modo en el que está. La célula, que se desarrolla en la mano derecha, son cuatro corcheas descendentes reposando en una negra. Esta célula se modifica hacia la cadencia a corcheas en la mano derecha y el bajo a negras descendentes (cc. 101-105). Pasa por La Mixolidio (cc. 89-90), La Eolio

³⁷⁰ Aunque el tema *A* y sus variaciones tienen también carácter melódico, su movimiento es *Allegro* y además, todos los puentes y compases cadenciales se presentan de forma rítmica.

(cc. 91-92), Re Mixolidio (cc. 93-94-96), Re Eolio (c. 95), Sol Mixolidio (cc. 97-98), Sol Eolio (cc. 99-100-101) y Mi Eolio (cc. 103-104-105).



Vuelve a reaparecer la sección A2 (cc. 106-156) literal a la anterior. También se repite el puente rítmico de corcheas, esta vez con centro en La (cc. 143-156).



A3 (cc. 157-192) es otra sección del tema principal, ahora en Re Eolio. Toda esta parte es literal, exceptuando el puente de corcheas que no aparece. Después, unos compases cadenciales (cc. 185-192) enlazan con la *Coda*.



La *Coda* (cc. 193-204) está en el centro tonal de Re Eolio. Fundamentalmente, es una repetición del acorde Re-Sol-La, siempre en la segunda parte del compás. Termina con las quintas Re-La en ambas manos y ejecutadas simultáneamente.



VIII.3.2. Cantos de pleamar, 1993

Cantos de pleamar, 1993³⁷¹, para orquesta de cuerda, fue un encargo del IXº Festival Internacional de música contemporánea de Alicante.

La denominación de esta obra como *Cantos de pleamar* desvela dos constantes fundamentales en la línea compositiva de Antón Gª Abril: por un lado, el canto y la melodía como elemento constructivo y de emoción -*Cantar de soledades*, *Cántico delle creature*, *Cántico de “La Pietá”*, *Cantos de plenilunio*, *Cantos de pleamar*, etc...- por otro, su pasión por la naturaleza y en concreto por el mar. García Abril forma parte de la cultura mediterránea, de sus paisajes y de sus colores; gran parte de su obra es buen ejemplo de ello, pero, además, la inmensidad y la magia del mar le sirven para expresar su espiritualidad en una personal visión del cosmos y del universo. Y así dice su autor:

“No es la primera vez que me acerco a cantar a la naturaleza, creando una música que se aproxime a la expresión de aquellos fenómenos naturales del universo que nos sobrecogen por su belleza y magnitud, al contemplarlos en su orden superior de una creatividad infinita”. “En estos *Cantos de pleamar*, mi acercamiento a la creación no está exento de un sentido cosmosófico, a través de un sentimiento del universo, desde una sensibilidad cercana a los principios místicos y contemplativos”. “*Cantos de pleamar* quiere ser decididamente una página lírica, que su voz se escuche como un pequeño cántico espiritual del cosmos, un canto a la pleamar en el sentido más lírico. La pleamar poética, colmada de impulsos de plenitud, la pleamar inspirada y litúrgica”³⁷².

Cantos de pleamar es un ejemplo relevante de la capacidad de libertad de creación que posee Antón Gª Abril: forma libre de una sola unidad, pero con un ordenamiento tripartito (A, cc. 1-47; B, cc. 48-292; A', cc. 293-368) en donde cada sección tiene, a su vez, sus propios cambios de *tempo* necesarios para el ir y venir de su crecimiento intrínseco. En la primera sección –comienza con el *Largamente* y abarca hasta el c. 47- y en la tercera –vuelve al *Tempo primo* c. 293 hasta el final c. 368- están las partes más libres y expresivas donde el autor consigue envolvernos en la grandiosidad y en el infinito de la naturaleza como elemento cósmico, universal y *quasi* religioso. En la segunda sección –sección central que comienza en el *Acora piu mosso*, c. 48 hasta el c.

³⁷¹ Fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Galicia bajo la dirección de Maximino Zumalave el 22 de septiembre de 1993 en el Teatro Principal de Alicante.

³⁷² Notas al programa del autor con motivo del estreno de la obra.

293- la obra cobra su personalidad más rítmica a través de tres células protagonistas a modo de ostinato –*negra, negra con puntillo, corchea; seis corcheas; negra, dos semicorcheas*- que, combinándose entre sí y pasando de un instrumento a otro, introducen la concreción humanizante de la pleamar y sus movimientos, sus impulsos. En esta composición podemos comprobar como estamos sumergidos en un atonalismo libre en donde el autor le hace guiños a la tonalidad a través de algunas cadencias y la utilización, en ocasiones, del acorde perfecto mayor. Y para conseguir gran riqueza tímbrica, variada paleta de color -recurso tan característico en la obra de Antón G^a Abril-, el autor utiliza abundantes divisis que amplían, constantemente, las reducidas dimensiones de la orquesta (violines I, violines II, violas, cellos y contrabajos). En resumen, estamos ante una magnífica página lírica, un acercamiento al mundo poético de la propia naturaleza, de la propia emoción a través del mundo sublime y contemplativo de la obra perfecta, de la obra infinita.

***CANTOS DE PLEAMAR*, 1993, para orquesta de cuerda**

Como hemos comentado anteriormente, esta obra la podemos estructurar de la forma siguiente:

A (cc. 1-47)
B (cc. 48-292)
A' (cc. 293-368)

En la primera sección A, *Largamente* (cc. 1-47), los cellos comienzan sobre un pedal de Si y los violines I nos muestran la primera célula, que de esta forma o fraccionada, volverá a aparecer en diferentes ocasiones. Se trata de una blanca ligada a una corchea con puntillo seguida de una semicorchea y una blanca con puntillo; todas ellas, notas correlativas y en sentido ascendente. Esta va a ser una de las bases de las células que aparecerán a lo largo de la obra: las notas seguidas y en grupos de tres. En el c. 3, esta misma célula, es tomada por los violines II y luego, por las violas –c.4-. De esta forma, podemos comprobar el lenguaje básico de esta sección: la recurrencia de las células en forma de canon o pregunta y respuesta o, simplemente, como un entramado de voces con células comunes y derivadas que surgen constantemente. Tras los *divisi* de los violines I en cuatro voces (cc. 5-6), donde ya interviene toda la orquesta –tutti-, desembocamos, por primera vez, en un punto armónicamente estable –c. 7-. Nos encontramos en una posible mezcla de Do Dórico –por el La becuadro- y Do Frigio –por el Reb-. Aquí podemos ver distintas células : las tres notas consecutivas de los violines y violas, esta vez descendentes, que luego en los violines se dividen en corcheas, también descendentes, y una célula que aparecerá con frecuencia para enfatizar –el seisillo ascendente de semicorcheas, también con notas correlativas-. Estas células juegan entre las distintas voces: las violas toman las corcheas que luego pasan a los violines I, mientras los violines II toman las negras que luego aparecen en los cellos, en la viola...Hasta aquí, y gracias a las notas tenidas de los contrabajos, podemos intuir las armonías de ReM –c. 13- y Mib –c. 17-.

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

En el c. 19 –siendo su antecedente el seisillo ascendente de los dos compases anteriores, esta vez derivado claramente de la primera célula por la figuración y las notas- comienza una zona *Poco piu mosso*.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

Aquí siguen presentes los distintos elementos ya aparecidos: grupo de corcheas que aparecerá modificado –la primera corchea es sustituida por un silencio-; seisillo de semicorcheas que ahora se intercala entre cellos, violas y violines II; las tres negras –variadas también en negra, dos corcheas, negra- y distintas combinaciones de estas células escuchándose un entramado en el que todo está interrelacionado. Entre tanto, los contrabajos, siempre con las blancas con puntillo, toman la base armónica que ronda el Fa hasta el c. 23, pasando por distintos tonos o modos hasta el c. 34 donde desembocamos en una nueva zona. Hasta aquí se ha llegado, y como ya se ha hecho antes, pasando por distintos grupos de notas ascendentes en los violines y en las violas, idea que utiliza el compositor para enfatizar lo próximo.

A continuación, llegamos a una nueva indicación *Poco piu mosso* –c. 34-, zona de creciente tensión. Aquí prima la célula de tres negras y su división por la mitad, cada vez con un carácter más rítmico –los seisillos se convierten ahora en septillos-.



Y a partir del c. 41 –*Poco piu mosso*- la escritura se va convirtiendo en vertical, ya que no se entrelazan células y, como consecuencia, no se entrecruzan ritmos, sino que ahora las corcheas suenan todas a la vez creciendo así la tensión. Antes de finalizar esta sección, cellos y contrabajos enfatizan creando acordes verticales en negra con puntillo hasta llegar al *allargando* en 5/4, primer cambio de compás de la obra y compás cadencial que nos dirige a una sección claramente contrastante por su escritura vertical.

Del c. 34 al c. 39 podemos sentir un Re Frigio y del c. 41 hasta el final de esta sección –c.47- hay un claro Fam, pero con el La becuadro.

En la segunda sección, *B* (sección central que comienza en el *Ancora piu mosso*, cc. 48-293), la obra adquiere su personalidad más rítmica a través de tres células protagonistas a modo de ostinato -negra, negra con puntillo, corchea; seis corcheas; corchea, dos semicorcheas- que, combinándose entre sí y pasando de un instrumento a otro, introducen la concreción humanizante de la pleamar y sus movimientos, sus impulsos. La primera célula presentada es: negra, negra con puntillo y corchea. La

composición sigue con la idea de canon inicial, pero esta vez con carácter de frase y no únicamente de célula. Comienzan los violines II, seguidos de los I y luego los cellos.

Esta misma idea se vuelve a repetir retomando la frase las violas –c. 67-. Mientras tanto las cuerdas, que no participan con esta célula, actúan de relleno armónico; en muchos casos con dobles cuerdas formando, así, acordes verticales como soporte. Hasta aquí, y gracias a los pedales de los contrabajos, podemos comprobar que pasa por Re – c. 48-, Fa –c. 54-, Mib V –c. 60- y Lab I –c. 65-.

A partir del c. 71, los violines comienzan a moverse levemente; a la célula principal se le incorporan otras combinadas hasta llegar a la segunda e importante célula de esta sección: seis corcheas –c. 81-. Esta nueva célula es la protagonista de esta zona rítmica, completamente vertical y de mucho movimiento. Aquí, mientras los violines juegan con la célula y van incorporando los seisillos anteriores, el resto de cuerdas, que hasta ahora soportaban armónicamente con acordes tenidos, mueven la armonía en corcheas muy marcadas con notas dobles.

Todo esto continúa hasta el c. 97 en donde se cambian los papeles: el tema con la primera célula principal lo retoman los violines II y las violas mientras que los violines I –ahora duplicados-, cellos y contrabajos siguen con el relleno armónico –con la segunda célula principal de esta sección, seis corcheas-.

non div.

En el c. 101 se vuelve a retomar la idea inicial disminuyendo poco a poco la tensión; el soporte armónico pasa de nuevo, en el c. 105, de corcheas a notas tenidas, alargándose, lentamente, en compases cadenciales hasta el c. 143.

100

105

f-p

En el c. 144 comienza un *Allegro* retomando el tempo del compás 48. En esta parte surgen distintas células rítmicas. La primera célula principal se ve reemplazada al comienzo por tres negras, después los violines comienzan a moverse en corcheas. Aparecen también tresillos de negras en los violines II. Es una zona de creciente tensión ayudada, también, por los cambios de compás.

145

p e cresc. poco a poco

150

Al llegar al *Poco meno mosso* –c. 158- encontramos la tercera célula principal – corchea, dos semicorcheas- acompañada por la multiplicación de células rítmicas – tresillos, seisillos, septillos, etc-. Se trata de una zona de mucha tensión; el punto culminante de la obra. Una vez llegado al c. 170, todo se simplifica conservando el

diálogo en los violines mientras el resto de las cuerdas realizan el relleno armónico con el mismo ritmo. Ahora priman las corcheas y las negras.

El c. 191 vuelve con el *Piu mosso*, y la misma idea del c. 48, en la que los violines I cantan la primera célula principal, que luego retoman los violines II y las violas, mientras el resto de las voces tienen notas tenidas.

De nuevo, en el c. 207 volvemos a la escritura típica del c. 178 que desarrolla para regresar a las notas tenidas sobre las que canta la célula principal en el c. 228. Es así como comienza el procedimiento cadencial de la parte central intercalando una sección rítmica y densa con otra lírica y suave, ambas de corta duración, hasta que en el c. 245 deja ver que prima esta escritura lírica de notas tenidas que va a utilizar para finalizar esta sección.

Armónicamente, retomamos en el c. 81 donde comienza la zona más rítmica de esta parte central. Empieza por un Mib, pasando por Mi –c. 90-, La –c. 95- y volviendo a Mib –c. 101-. En el c. 107 surge un largo pedal de Do que finaliza en pedal de La en el c. 123. Los centros tonales siguientes son: Do –c. 140-, Fa –c. 152-, Re –c. 158-, Mi –c.

170-, Re –c. 178-, Si –c. 184-, Fa# –c. 191 y ss.; consiste en un descenso de notas que finaliza en Fa#, Fa –c. 207-, Fa# (228-242; otro descenso de notas que desemboca de nuevo en Fa#).

La zona cadencial de la sección central podría comenzar en el c. 246 tras una escala ascendente en tresillos –idea que ha utilizado todo el tiempo como enlace, c. 245-. En esta zona, violines I y II dialogan continuamente con la primera célula principal mientras el resto de las cuerdas mantienen los acordes tenidos.

Hasta el c. 254 las violas daban movimiento a ritmo de corcheas, pero, a partir de aquí, se ocupan del relleno armónico que se establece en notas tenidas.

Desde el c. 265 se empiezan a romper estos acordes estáticos; los cellos retoman la melodía jugando con los violines –c. 272- hasta que quedan solos con la melodía y un soporte armónico (cc. 279-282). En este momento se da el primer calderón de la cadencia anunciando el final –c. 283-.

Del c. 284 al c. 292, donde ya termina la sección central, la escritura vuelve a ser lineal, horizontal, preludio de la recapitulación, con algunas de las células de la primera sección: tres negras; corchea con puntillo-semicorchea; grupos irregulares (esta vez tresillos)...

Los centros tonales de la zona cadencial, de esta sección central, no son del todo claros. Comienza en Fa –c. 246- y el bajo pasa por diversas notas que no quedan asentadas hasta llegar al c. 268 donde empieza a reiterarse levemente el Fa# hasta el primer calderón. Los últimos compases se dirigen al Fa, pero su escritura más contrapuntística no deja ver un centro claro.

En el c. 293 comienza, lo que podemos denominar, la recapitulación o A' (cc. 293-368). Retoma la escritura horizontal, el entramado de diversas células que se escuchan a la vez, las ideas en canon, etc. Hasta el c. 325 es literal. En el c. 326 vuelve a la idea del c. 34; comienza igual, con la diferencia de que el relleno armónico, que en A eran notas tenidas, ahora se produce en corcheas; va desarrollando las corcheas de los violines hasta llegar al *Meno mosso* en el c. 336, tras unos compases cadenciales.

Es aquí –c. 336 y ss.- donde se hace evidente el carácter cadencial, ya que retoma la célula con la que comienza la obra en 6/4. Esto le otorga un carácter de cierta lentitud realizando un pequeño recuerdo de las células aparecidas en A.

Después se llega al c. 342 en el que aparece, de nuevo, la célula principal de la sección central retomada por violines II y violas.

Acercándose al final, los violines I vuelven a la melodía –c. 354- que, poco a poco, se va perdiendo realizando los violines II pequeños incisos recordatorios –c. 362-.

En esta sección final, los centros tonales también son ambiguos. Hasta el c. 350 se reitera en el bajo Reb y Sol. Y hacia el final, descansa en un pedal de Fa#. Finaliza con un solo de viola; se trata de una escala -atonalismo libre, jugando con cromatismos y tonos enteros- que asciende y desciende para terminar en un Re#.

En esta tercera y última sección de *Cantos de Pleamar* encontramos las partes más libres y expresivas donde el autor consigue envolvernos en la grandiosidad y en el infinito de la naturaleza como elemento cósmico, universal y *quasi* religioso.

VIII.3.3. La gitanilla, 1996

La gitanilla, 1996³⁷³, ballet. Esta composición está basada en la Novela Ejemplar, homónima, de Miguel de Cervantes. Fue un encargo del Ballet Nacional de España con coreografía de José Granero.

También, hace ya algunos años, García Abril está trabajando en el proyecto, a partir de la partitura original del ballet *La gitanilla*, de una Suite Sinfónica donde recogerá una selección de las secciones con mayor carga orquestal, incorporando todo aquello que pueda ser utilizable para darle la estructura coherente que debe tener una obra de estas características. Mientras tanto, en el año 2003, fueron editadas y estrenadas³⁷⁴ *Tres escenas del ballet La Gitanilla*:

I. *Danza de los dos caminos*

II. *Adagio gitano*

III. *Ceremonial del trigo y del agua*

García Abril compone el ballet *La gitanilla* para una orquesta de grandes dimensiones en el propósito de servir a una gran producción y conseguir una música efectista llena de colores y posibilidades. Diecisiete números son los que configuran esta obra: I. *Nanas*; II. *Danzas procesionales*; III. *Danza de las siete cruces*; IV. *Danza de las monedas*; V. *Danza del poeta enamorado*; VI. *Paso a dos*; VII. *Bailes de las doncellas y gitanas*; VIII. *Adagio gitano* (paso a dos); IX. *Danza de los dos caminos*; X. *Campamento gitano*; XI. *Canto del éxodo*; XII. *Paso a dos* (La Carducha – Andrés); XIII. *La muerte del soldado*; XIV. *Danza de la clemencia*; XV. *Danza del dolor*; XVI. *Danza nupcial*; XVII. *Adagio gitano*.

El ballet se inicia con *Nanas*, número con carácter de introducción. Con un aire *Andante* y en dinámica *pianísimo* comienzan unos compases introductorios con una célula rítmica a contratiempo marcada por clarinetes y fagotes. A través de este número la música, en donde lo rítmico y lo melódico comparten protagonismo, anunciará el lenguaje evolutivo del personaje principal, *la gitanilla*. El tema inicial de las flautas, con la habitual célula garciabriliana notas cortas-nota larga, nos abrirá a la ternura, sencillez e ingenuidad de la infancia. Ya en la parte central -c. 49- el lirismo, con el colorido sensual del oboe, da paso a la belleza e ilusión de la adolescencia que más tarde, a través del anuncio de la percusión, leit motiv de la gitanilla, y el crecimiento orquestal, en la combinación de esa rítmica y de los diálogos melódicos a cargo de las diferentes familias orquestales, representarán la configuración y la personalidad de la mujer. Sensualidad, belleza y drama están recogidos en la música que da forma y carácter al personaje protagonista de este ballet.

Sin interrupción, y con la norma de la funcionalidad de que el final o *coda* de un número sirva de unión o de *introducción* del siguiente, comienza *Danzas procesionales*, número II de este ballet. Se trata de una pieza muy rítmica, de una sola unidad, en la que, los distintos temas, y variaciones de los mismos, se intercalan en un ambiente tenso, pleno de agitación. Rítmica, brillantez, tensión y desasosiego en su audición producida por la percusión, motor de la pieza, pero donde toda la orquesta participa de este movimiento frenético al máximo ejecutando, constantemente, la multiplicidad métrica y los ritmos a contratiempo que no cesan.

³⁷³ El 18 de septiembre de 1996 tuvo lugar su estreno en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. La partitura fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid –OSM- dirigida por Luis Antonio García Navarro. La dirección escénica corrió a cargo de Miguel Narros.

³⁷⁴ Fueron estrenadas por la Orquesta de la Radio y Televisión Española –ORTVE- dirigida por Adrián Leaper.

Danza de las siete cruces, *Danza de las monedas* y *Danza del poeta enamorado* son los tres números siguientes. Lírica y elegancia, en la primera, liderada en los cantábiles de flautas y violines, sin olvidar las incursiones de la fuerza de lo sensual a través de la rítmica que representa los leit motiv de la gitanilla. Sensualidad al máximo, en la segunda, a cargo de la presencia constante del color de los oboes en un diálogo con otras maderas, hasta que el ritmo desenfrenado retorna para enlazar con el siguiente número. La gracia saltarina de la *Danza del poeta enamorado* se consigue a través del lenguaje celular garciabriliano, casi puntillista, dominado por flautas y violines, pero participado por el resto de las familias orquestales. El sentimiento del crecimiento o desnudez de la danza viene motivado por la presencia o no de lo aditivo de los instrumentos, sobretodo en la actividad o pasividad de la percusión.

Sin interrupción alguna, y en una perfecta concatenación de sucesos, llegan los tres siguientes números: *Paso a Dos*, *Baile de las doncellas y gitanas*, y *Adagio gitano*. Con la casi única participación de la cuerda, los violines presentan el tema de profundo contenido amoroso, que será utilizado varias veces a partir de ahora, de este sugestivo e inspirado *Paso a Dos*. El juego interválico de nota corta, nota larga, precedido del legato en la tranquilidad de las negras, otorgan el remanso apasionado y nostálgico de este número. Contraste de los mundos diferentes para representar el *Baile de las doncellas y gitanas*. Alegría saltarina e ingenua representada en los constantes picados de sus notas, dibujando el ámbito de las doncellas, y lo rítmico, lo racial, lo arábigo y lo español para rozar y perfilar el espíritu de las gitanas. Y llegamos al *Adagio gitano*, epílogo de los dos números. Por un lado, el recuerdo de la tranquilidad y de la felicidad, a través de la vuelta al tema del *paso a dos* combinado con la rítmica y la agitación de las danzas, que retornan porque tienen vida propia.

Continuamos con *Danza de los dos caminos*, *Campamento gitano* y *Canto del éxodo*, un recorrido musical de la vida errante y nómada del mundo gitano. El ecuador de la obra nos indica la importancia de la temática en el contenido de estas escenas. Clímax emocional y rítmico en los diferentes pasajes de *Campamento gitano* donde el trabajo modal es protagonista, para provocar los ambientes raciales que el momento propicia. Todo esto contrasta con el final del *Canto al éxodo*, emulando al lamento del final de un viaje forzado.

Reencuentro con el amor, la seducción y el drama a través del siguiente número *Paso a dos* anunciando, en su final, la inevitable tragedia en *La muerte del soldado*. Las tres corcheas, de la subdivisión ternaria, con notas repetidas en cuerdas y maderas, y con las incursiones de los metales y la percusión representan la tensión y la agitación de lo dramático que se sabe va a llegar. Es la crónica de una muerte anunciada... A continuación, en el número XIV *Danza de la clemencia*, los lenguajes sincopados y melódicos conviven en armonía iniciados por las cuerdas. El cello canta a modo de súplica y clemencia mientras el resto de las cuerdas le dan el soporte sincopado de notas repetidas. Diálogo contestado por las maderas creciendo poco a poco en participación. Y en dinámica fortísimo, y en textura homofónica a través del unísono de maderas y cuerdas, comienza la *Danza del dolor*. Este planteamiento, unido a la presentación de notas largas a modo de contraste y a la presencia, a continuación, de la horizontalidad y continuidad de fórmulas repetitivas, va proporcionando alcanzar el clímax de lo pesante, de lo desgarrado, del dolor herido desde nuestras entrañas...

Y con *Danza nupcial* y *Adagio gitano* finaliza este ballet. Rítmica protagonista, sin olvidar lo cantáble para la primera, donde la brillantez en la explotación de la plantilla orquestal, es una constante. Y el retorno al lirismo del primer *Paso a dos* es el tema central del *Adagio gitano*, número que cierra el ballet *La gitanilla*. La intimidad, la nostalgia y la poética del amor son las que concluyen esta obra que, aunque la explosión

de recursos y colores, en la gran producción, es denominador común en todo este ballet, el compositor escoge la intimidad del recogimiento para finalizarlo, dejando que sea la propia música la que se vaya alejando sin ruidos, sin sobresaltos, con la naturalidad de algo que se acaba desde el interior, desde lo más profundo de nuestros sentimientos...

LA GITANILLA, ballet, 1996

I. Nanas

Se trata del primer número de la obra, con carácter de introducción.

Sección expositiva (cc. 1-67)

Introducción rítmica (cc.1-9)

Tema 1: anacrusa (cc. 10-25)

Transición desarrollada: (cc.26-48)

Tema 2 (cc. 49-67)

Sección central o de desarrollo (cc. 68-190)

Codetta de este número e *introducción* del siguiente (cc. 191-198)

Sección expositiva (cc. 1-67)

La pieza comienza con una introducción de nueve compases en los que se repite, constantemente, la célula rítmica: silencio de corchea, corchea-silencio de corchea, corchea-silencio de corchea, dos corcheas; fórmula rítmica a contratiempo. Esta célula predomina en clarinetes, aunque también aparece en fagotes, acompañada de negras en cellos y contrabajos y notas tenidas en los clarinetes III. Comienza en Mim.

Dentro de esta gran exposición se suceden dos temas principales, unidos por una sección de transición desarrollada que se va convirtiendo poco a poco en un tema con cuerpo propio.

El primer tema comienza en la anacrusa del c. 10 –final c. 9-, en flautas, y se caracteriza por grupos de cuatro semicorcheas que descansan en una nota larga. El tema lo retoman los violines I, variando los grupos de semicorcheas en tresillos, en la anacrusa del c. 18 –final del c. 17-. Los violines II realizan un contrapunto después de la anacrusa. Todo esto se sucede en MiM que modula hacia el final pasando por la dominante de Fa –Do- para llegar al Fam de la siguiente sección. Podemos destacar la función de las notas largas del tema que enfatizan el acorde como la séptima –Re-, la quinta –Si- y la tónica –Mi-. El acompañamiento básico de esta sección sigue siendo la célula rítmica que apareció en la introducción por parte de violas y algunas maderas y metales.

[illegible]

En el c. 24, ya en Fam, hay una zona de transición. En realidad comienza con esta función repitiéndose la célula: corchea-dos semicorcheas, en distintos instrumentos, clarinetes y violines. Se trata de una zona modulante hasta que llega el c. 36, donde se confirma MiM. Aquí, progresivamente, la célula, antes descrita, comienza a tomar cuerpo en los violines I, desarrollándose como tema, con el acompañamiento de las cuerdas y algunas pinceladas de color de algunas maderas. No obstante, aunque pasa brevemente por Fam -c. 40-, esta zona es también modulante, lo que reafirma su carácter de transición hasta llegar al c. 49.

Es en este compás -c. 49- cuando se vuelve a reafirmar Mim y aparece un nuevo tema en los oboes III. La célula de arranque está basada en el puntillo, no hay una célula que se repita literal, pero el tema se desarrolla alrededor de este elemento. Básicamente el acompañamiento son unas notas tenidas en los bajos de las cuerdas.

Sección central o de desarrollo (cc. 68-190)

Sin modular, en el c. 68, comienza una zona contrastante que se desarrollará intensamente hasta el final de la pieza. Se trata de la parte central. Se caracteriza por la constante conversación entre percusión y el resto de instrumentos, que luego pasa a ser sólo la esencia: parte rítmica-parte melódica. El tema aparece por primera vez en el c. 76 en las flautas. En realidad no tiene tal entidad de tema, pero es la base de todo el

desarrollo central de la pieza. Se trata de corcheas que se suceden alrededor de un intervalo de tercera en varios compases -5/8, 3/4 y 6/8, esta primera vez-, en realidad, es el mismo ritmo que introdujo la percusión unos compases antes. Es un tema racial, con cierto aire árabe, que poco a poco se convierte en algo muy español.

The image shows a musical score for measures 75 to 80. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (Pia.), and Violin (Vln.). The percussion part is particularly prominent, showing a rhythmic pattern of eighth notes and triangles. Handwritten annotations include "Fraser" and "in concert" circled around measures 75-79, and "Perc" written above measure 80. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4.

Esta conversación se vuelve a repetir exactamente igual a partir del c. 84, al menos en esencia, aunque no en las notas, pero sigue sin modular. No modula hasta el c. 104, en La Frigio, ya que los Si aparecen bemoles, siendo esta la tercera vez que la percusión comienza con esas corcheas en distintos compases respondiendo, esta vez, las cuerdas pasando luego a los clarinetes y esta conversación, donde predominan las corcheas, vuelven a reaparecer las flautas, en el c. 130. Se trata de un nuevo escalón, repeticiones de lo mismo con un tratamiento más denso para darle tensión. Así, a partir de aquí, se produce el diálogo entre las maderas, las cuales defienden la parte más lírica, y trompas, piano y cuerdas que llevan la parte rítmica con notas a contratiempo. En esta sección, c. 137, aparece el Mi Frigio que, en el c. 158, pasa a Mi Frigio, pero con Sol#, propio de la tonalidad mayor.

136 *Allegro M. 1 = 24* 140

Una vez terminada la conversación entre flautas, cuerdas y trompas comienza otra con más tensión, ya que la célula que se repite e intercambia, entre las distintas voces, está formada por semicorcheas. La célula aparece, por primera vez, en los violines, en el c. 162, y se caracteriza por su comienzo con dos notas repetidas que tras un floreo vuelve a la misma nota. En esta conversación la célula, que al principio se combina con una contestación distinta -fagotes c.164-, pasa por violines -c. 168-, flautas -c. 181- y trompas -c. 183-, de una forma ininterrumpida, creando así esa tensión propia de la zona cadencial, tensión que se deshace en la introducción del siguiente número. Pero hay que resaltar que, aunque la introducción es muy rítmica, la desaparición de semicorcheas da la sensación de calma y sosiego. Tonalmente únicamente queda claro un paso por Do# en el c.173, finalizando la pieza con una bajada cromática en el bajo de Fa# a Do.

II. Danzas procesionales

Introducción (c.191, de la pieza anterior- c. 18)

Final-introducción (cc. 191-198)

Introducción (cc.1-18)

Parte central (cc.19-114)

Coda-introducción (cc.115-140)

10

Introducción (c.191, de la pieza anterior- c. 18)

La parte de la introducción, que coincide con el final de la pieza anterior, se trata de negras a contratiempo, básicamente en toda la orquesta. Unos dosillos ascendentes de las maderas nos indican que el final ha llegado, y da paso, sin ningún tipo de corte, a la introducción real de la pieza.

Esta introducción abarca hasta el c. 18. Mantiene la idea anterior de las notas a contratiempo, pero ahora con un ritmo determinado por los cambios de compás. Esta célula rítmica será la motora de toda la pieza: cuatro corcheas a contratiempo en compás de 8/8, negra a contratiempo en compás 3/8. Comienza con esta célula toda la orquesta

excepto las maderas que se unen en el c. 9. Mientras el centro tonal es claramente Do#, ya que es la nota que se repite constantemente en todas la voces, es en el c. 13 donde vuelven a desaparecer las maderas y el centro tonal cambia a SibM; las notas no son repeticiones únicamente, ahora hay una melodía interna.

Parte central (cc.19-114)

En el c. 19 comienza el primer tema en las maderas, dobladas por el piano, violines y violas. Está derivado del tema generador de la parte central del primer número, *Nanas*, de una de las variaciones de su propio desarrollo -c. 115, clarinetes-. En realidad el tema que ahora se presenta es una variación sincopada acompañada del ritmo generador y, todavía, en SibM.

En el c. 25 la densidad descende, en cierta medida, y lo que podría ser un relleno de acompañamiento, ya que es un ritmo derivado de éste, se convierte, en las maderas, en una especie de respuesta del tema, que comienza a modo de eco, y coge forma de célula desarrollada hasta el c. 39. Mientras, violines y violas le doblan, y la percusión continúa con el ritmo base. Aquí -c. 25- modula a Sol, mezcla de modos Frigio -por el Lab y Sib- y modo Lidio -por el Do#-.

Del c. 39 al c. 57 hay una unión rítmica, similar a la introducción, con esa repetición rítmica en gran parte de la orquesta y con notas repetidas principalmente, pero esta vez en Mi Mixolidio, ya que el Re en ningún momento aparece #, modulando luego a Reb que no especifica modo, ya que las únicas notas repetidas son Reb y Lab.

En el c. 58 comienza el segundo tema en los violines. En realidad se trata de una célula generadora desarrollada, la célula que aparecía por primera vez en el primer número, *Nanas*, en el c. 26. Esta célula está doblada por las trompetas. Mientras el resto de la orquesta acompaña, por un lado, con el ritmo base en trompas; negras y corcheas en fagotes, trombones, violas, cellos y contrabajos; y por último, con una mezcla de la célula principal y otra que, aunque ahora está camuflada, tomará protagonismo en el *Paso a dos*; se trata de la célula: semicorchea-nota larga descendente. Esto ocurre en el resto de la orquesta –maderas-. Por todo esto, y los diferentes elementos, la tensión va en aumento. El tema comienza en los violines, en una mezcla de ReM y Rem, ya que juega con Fa# y Sib, pero pasa a las flautas en el c. 62, modulando a su vez a una mezcla de Sol Lidio -Do#- y Frigio (Sib-Lab), como ocurrió en el c. 25.

The image shows a page of a musical score, numbered 60 at the top center. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed on the left include Flute 1, Flute 2, Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Tuba, Euphonium, Timp, Percussion, Harp, Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The vocal soloists are labeled as Soprano, Alto, Tenor 1, and Tenor 2. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in a minor mode, as indicated by the key signature and the text. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument and voice part. The page number 60 is prominently displayed at the top center.

En el c. 73 aparece, en los violines, una variación de este tema II basada en la célula principal, pero alejándose a la vez de ésta. Está doblado por flautas y oboes, y

acompañado por escalas, notas repetidas y notas a contratiempo. Este tema se desarrolla tomando protagonismo en las maderas en los siguientes compases modulando a una mezcla, como ya es habitual en esta pieza, de Do Lidio -Fa#- y Mixolidio -Sib-. En el c. 85, modulando a Fa Dórico, surge, de nuevo, otra variación del tema en las trompetas, mientras la densidad del acompañamiento aumenta con tresillos en maderas y violines, y corcheas en el resto de cuerdas, fagotes y trombones.

En este aumento de densidad se presenta, en el c. 94, una vez ya ha modulado a Sib Mixolidio, un inciso de la trompeta I mientras el resto de la orquesta acompaña dando una sensación de acumulación, con negras y semicorcheas, terminando en una repetición de éstas y de corcheas en el c. 99 dando sensación de final; final, en este caso, de este desarrollo de la variación del tema.

En el c. 101, en Sol Frigio, las maderas retoman el protagonismo con elementos temáticos derivados del tema original doblados por violines y acompañados, como hasta ahora, por el resto de la orquesta con negras. Este elemento motivico se desarrolla derivando en grupos de semicorcheas constantes que se intercalan con incisos rítmicos de metales y percusión -preámbulo de lo que será la *coda*-. En este último desarrollo se pasa por Mi Lidio, en el c.107, y Mi Eolio, pero con la tercera mayor en el c. 111.

Coda-introducción (cc.115-140)

Tras este aumento de tensión caemos en la parte rítmica que es la *coda*, que a su vez sirve de introducción del siguiente número. En realidad, el recurso rítmico es similar al de la introducción, sólo que, progresivamente, va disminuyendo la tensión, siempre en MiM.

III. Danza de las siete cruces

Sección A (cc.1-87)

Sección B (cc. 88-247)

Sección A' (cc. 248-299)

Coda-introducción (cc. 300-319)

The image displays a page from a musical score for the piece 'Danza de las siete cruces'. It features a large number of staves, each labeled with an instrument: Violin I, Violin II, Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, Horn I, Horn II, Horn III, Horn IV, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trumpet IV, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Trombone IV, Tuba, Percussion, Cello, and Double Bass. The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. At the top left, there is a tempo marking 'Allegro M.i.m.'. In the middle of the page, there are two measure numbers, 5 and 10, enclosed in boxes. There are also some handwritten annotations, such as 'Corno Inglés' and 'reducción', and some scribbles in the lower part of the score.

Sección A (cc.1-89)

Tras la *coda* de la parte anterior, que sirve como gran introducción de esta pieza, *el tema* –lo llamaremos *tema 1*–ataca directamente en el c. 1 en los violines I, doblados por la flauta I. La célula generadora de dicho tema es: corchea-cuatro semicorcheas. El tema se caracteriza, en este caso, por la interrupción de las castañuelas, durante unos compases, que llevan a la resolución de esta idea por parte de los violines a partir del c.

19. El acompañamiento es bastante reducido, con apoyos rítmicos por parte de cuerdas, clarinetes y fagotes. Comenzamos en Lam no sólo por el acompañamiento armónico, sino por las notas largas de la melodía.

Tras unos compases de unión, el tema vuelve a parecer de la misma forma en el c. 25, esta vez modificado: la corchea pasa a ser dos semicorcheas, aunque en su desarrollo asoma también la célula inicial. En realidad se trata de una repetición casi literal en su conjunto, con la misma interrupción de las castañuelas y la misma resolución de los violines, esta vez en el c. 43.

Justo a partir de aquí, donde hay cuatro compases de unión, modula, para comenzar el tema inicial en las flautas, esta vez en Rem, componiendo también las notas largas del tema el acorde de tónica. El acompañamiento que habrá en toda esta sección serán corcheas que comienzan sólo en las cuerdas y a las que se unen luego fagotes, trompas y clarinetes. En el c. 57 retoma el tema el clarinete I, pero tiene especial importancia un contratema que aparece a la vez en la trompa I. Mientras se sucede esta parte del tema, la armonía cambia rápido, pasando dos veces por Fa Mixolidio y ReM. Retoma el tema el oboe I en el c. 65, ahora en Sib Mixolidio.

Por última vez, el tema, con la célula inicial, aparece en las flautas comenzando por la I, siguiendo por la II y finalizando en los violines I. Con el único acompañamiento de las cuerdas se sucede, primero, en Do Mixolidio -c. 73- y luego en Sib Mixolidio -c. 77-

Indicar por último que, en varias ocasiones, y siempre con carácter de unión (c. 21, c. 45, c. 81) se presenta una célula ya aparecida en los dos números anteriores y que, en alguno de los siguientes, tendrá especial protagonismo: dos semicorcheas-corchea, notas cortas-nota larga. Habitual en lenguaje garciabriliano –también, en otro momento, puede aparecer invertida-.

Sección B (cc. 90-247)

El tema 2 se presenta en el c. 90, pero esta sección central o de desarrollo se inicia desde el c. 88 donde observamos que ha modulado a Do Mixolidio. *El tema 2* se inicia con los violines I. Se trata de un tema lineal que comienza con dos negras-dos corcheas-negra. La segunda semifrase la retoma el oboe I, que es contestado en un breve contrapunto por el corno inglés. En el c. 108 el tema aparece en un claro contrapunto, primero en el clarinete I y luego en el fagot I, intercalándose entre ambos. Hasta aquí, se trata casi de un comienzo expositivo de la parte central, no ha modulado, y aunque con

algunas pinceladas de otros instrumentos, el acompañamiento está dado por las cuerdas a ritmo de corchea.

Tras unos compases de unión, que transcurren en LaM (cc.117-120) en los que vuelve a predominar la célula de unión descrita antes, comienza en los violines, con carácter temático, un desarrollo de esta misma célula. En este tema se intercalan las flautas para dejar continuar a los violines. El acompañamiento es básicamente de corcheas, en cuerdas y trompas, y de negras en clarinetes. Armónicamente comienza en una mezcla del LaM que traíamos, ya que el Do aparece #, y de La Frigio, por el Sib. Esto pasa a una mezcla de FaM y Fam en el c. 125 y a Sib Mixolidio en el c. 133.

Las flautas ejecutan unas semicorcheas, a modo de unión entre temas, en el c. 141. El *tema 2*, variado, pero totalmente reconocible, aparece ahora en el oboe I en el c. 147, Do Mixolidio, con el único acompañamiento de las corcheas de cuerdas, clarinetes, y las negras de otros clarinetes y trompas. Este tema lo retoma, en el c. 163, el clarinete I hasta que, en el c. 172, aparece *el tema 2* inicial en los violines, aunque en el Do Mixolidio, que aún no nos ha dejado, acompañado por corcheas por el resto de las cuerdas, piano y percusión.

The image shows a musical score for measures 175 to 180. The score is for a full orchestra, including strings, woodwinds, brass, and percussion. Measures 175 and 180 are marked with boxes. The score shows a dense texture with many notes, particularly in the string and woodwind sections. A handwritten note "Continuación de la pincelada" is written across the string parts in measure 178.

Esta vez el tema nos lleva, con su aumento de tensión, a una zona muy densa que la podemos considerar el clímax de esta pieza. En este clímax, muy líricamente, los

violines continúan desarrollando *el tema 2*, acompañados casi por toda la orquesta, con ritmos de corchea y negra, Todo esto se sucede hasta el c. 218. Compases antes, las negras de las trompetas nos indicaban que esta sección estaba finalizando. Hasta aquí, la parte más amplia, también es la más modulante, pasando por Mib Mixolidio -c. 194- y, tras una zona modulante, se establece en La Dórico en el c. 207, en Fa#M en el c. 210. y finalizando en Do Mixolidio, tonalidad en la que comienza el siguiente tema.

En el c. 219 y en Do Mixolidio, como acabamos de comentar, comienza el que sería *tema 3* en la flauta I. No obstante, el tema está claramente derivado del *tema 1*. Esto, junto al tratamiento que se le da a su breve desarrollo, nos indica que estamos ante una zona de unión que nos va a dirigir a la reexposición no muchos compases después. Este tema comienza en la flauta I, pasando luego por los violines I y de nuevo a la flauta, sin más acompañamiento que un contrapunto en el corno inglés deshaciéndose, así, la tensión acumulada hasta llegar a la reexposición.

Sección A' (cc. 248-299)

A' comienza en el c. 248. Hasta el c. 291, es literal, y es en el siguiente compás –c. 292– donde retoma el tema la flauta I para dar paso a la *coda* y concluir el número.

Coda-introducción (cc. 300-319)

La *coda* es rítmica y se asemeja, en cierta parte, a la introducción del segundo número. Las castañuelas anuncian el número siguiente.

IV. Danza de las monedas

Sección A (cc.1-37)

Sección B (cc. 38-67)

Sección A' (cc. 68-97)

Coda-introducción (cc. 98-117)

Sección A (cc.1-37)

En esta pieza la voz cantante la llevan las maderas principalmente. Comienza con cuatro compases de introducción en los que, con arpeggios y acordes, se deja claro el ritmo: dos corcheas a contratiempo-negra a contratiempo, derivada de la introducción del número II, cómo se podrá comprobar luego con más firmeza.

En el c. 5, basado en corcheas y en los oboes I, se inicia el *tema 1* y la célula que ya es protagonista en toda la obra: corchea-dos semicorcheas. Se desarrolla en Mi Mixolidio, modo en el que da comienzo esta pieza, iniciándose el tema también en Mi para remarcarlo con contundencia. El tema lo finaliza la flauta I con unas semicorcheas en el c. 17 que se encuentran en Re Dórico. Todo esto acompañado, básicamente, por las

cuerdas a ritmo de negra o corchea. Aunque no llega a modular claramete, el bajo, en el c.10, realiza un juego con quintas.

Todo lo descrito hasta ahora se repite de nuevo a partir del c.19. Los cuatro compases de introducción, el tema en el oboe I que lo finalizan las flautas, el círculo de quintas en el bajo etc... Como diferencia, podemos indicar una leve variación en la melodía, la unión de fagotes, clarinetes y trompas en el acompañamiento, y la armonía que, aunque en el mismo centro tonal, esta vez el Mi es Frigio, pero jugando con la tercera mayor.

Sección B (cc. 38-67)

La parte central comienza en el c. 37. Al igual que A, comienza con los mismos compases de introducción. El *tema 2* aparece en las flautas en el c. 41. Aunque con otra visión, la célula principal sigue siendo la anteriormente descrita con algunos de sus derivados. El tema comienza en Do Mixolidio acompañado por arpeggios en el arpa y notas largas en las cuerdas.

Reaparece el *tema 2* en el c. 51 en los violines I, esta vez en el centro tonal de La, con un contrapunto, dos compases después, por parte de los violines II. El tema se vuelve a enlazar con las flautas en el c. 61. Nos encontramos en una zona modulante en

la que no se llega a especificar el centro tonal, lo cual nos indica que nos acercamos de nuevo a A'.

Sección A' (cc. 68-97)

Esta sección reexpositiva comienza en el c. 68. De nuevo aparece con los compases de introducción, esta vez son ocho, de nuevo en Mi Frigio con la tercera mayor. Al igual que en A esta estructura de introducción y el tema se repetía dos veces, en A' se sucede una única vez, literal, finalizando de nuevo con ocho compases similares a los de la introducción, a partir del c. 90, que sirven de unión con la siguiente parte.

Coda-introducción (cc. 98-117)

A partir del c. 98 comienza esta sección, que se puede considerar más como una introducción del número V que como una *coda* del IV. La razón es su sentido rítmico que se asemeja a la introducción del número II. Se trata de un estallido rítmico que pierde poco a poco su fuerza, dejando claro también la similitud con el ritmo de la propia introducción de este número. Este final-introducción comienza en el Do Mixolidio que habíamos dejado, hasta llegar el c. 103 en el que aparece Dom -como nos indica Sib y Lab-, pero con la tercera mayor

V. Danza del poeta enamorado

Sección A (cc. 1-45)

Sección B (cc. 46-98)

Sección A' (cc. 99-121)

Sección A (cc. 1-45)

En esta pieza el *tema 1* ataca en la última parte del c. 117 del número anterior que corresponde a la anacrusa del c. 1 de esta danza, es decir, se inicia directamente, ya que la introducción que le precede aparece al final del número anterior. El primer tema aparece en los violines I con un motivo rítmico basado en las corcheas y la corchea con puntillo. Los violines interpretan una frase de ocho compases en Fa Eolio y Labm y le contestan con el mismo tema las flautas en Sib Eolio, ya que el Sol aparece becuadro, y Lab Eolio -c. 13-, ya que el Fa es becuadro. El acompañamiento es reducido: algunas corcheas en fagots y cuerdas, y la conocida célula rítmica, dos semicorcheas-corchea, en oboes II y trompas.

Aunque con un carácter muy distinto en el c. 17, en SiM, aparece, de nuevo, un tema en los violines. Por el tratamiento que toma en un principio lo podemos considerar como una segunda parte del *tema 1*. La característica principal de esta parte del tema son las notas repetidas y las semicorcheas. Al igual que antes, retoman el tema las flautas en el c.21 y en Mim y, a partir de aquí, esta segunda parte del tema coge forma y se desarrolla, primero en los violines y luego en las flautas. Tonalmente juega durante varios compases entre Do Mixolidio y Fa Mixolidio -c. 28- hasta caer en el c. 35 en Re Mixolidio y Fa Mixolidio en el c. 39. A esto le siguen cuatro compases de unión, en los que el tema desaparece, predominando el ritmo a contratiempo: negra-corchea. Estos compases se encuentran en Re Mixolidio como muestra, claramente, el bajo con dominante-tónica.

Sección B (cc. 46-98)

La parte central comienza en el c. 46 con un tema –le llamaremos *tema 2*– en la flauta I donde, con un arranque de semicorcheas que ascienden en escala desde Re -tono en el que nos encontramos-, se desarrolla la comentada célula, esta vez invertida, ahora: corchea-dos semicorcheas.

50

Flauta

Clarinet

Piano

Arpa

(Mejor para pasar)

Pensado y poco tímido

P

f

Este tema finaliza en MiM en el c. 56, tonalidad en la que transcurren dos compases de unión -con un ritmo similar a los de uniones anteriores- que nos llevan a una variación del tema, también en las flautas, pero con tresillos en vez de semicorcheas y, esta vez, en Mi Mixolidio, aunque cambia a Reb Mixolidio, en el c. 65, al terminar. El acompañamiento de este tema es algo más denso que antes y está basado en el ritmo de los compases de unión acompañando el resto de maderas, percusión, piano, arpa y cuerdas. De nuevo, en el c. 67, y en Sib Mixolidio, aparece el famoso ritmo para unos compases de unión, en Sib Mixolidio.

En el c. 71 se desarrolla lo que sería otro tema, pero no la tratamos como tal, ya que rítmicamente es la segunda parte del *tema 1*, sólo que sin notas repetidas, por lo que lo trataremos como variación de esa segunda parte del *tema 1*. Esta variación aparece en los violines doblados por las flautas y siempre acompañados por ese ritmo base de toda esta pieza: negra a contratiempo-corchea a contratiempo.

Hasta el c. 82 no modula a Do Mixolidio, justo dos compases antes de que aparezca el *tema 3* en los violines. Este tema arranca -última parte c. 83- con escala ascendente de semicorcheas como el anterior, pero esta vez está basado en corcheas que dejan claro

el compás de 8/8. El acompañamiento en este caso son, básicamente, negras en algunas maderas, trompas y cuerdas. Este tema es muy breve, ya que a partir del c. 90 desaparece, utilizando la célula de dos semicorcheas-corcheas en distintos instrumentos, alternados a modo de distensión sin fijar una tonalidad, llevándonos así de nuevo a A'.

Sección A' (cc. 99-121)

En el c. 99 aparece A', de nuevo en Fa Eolio. Se trata de una reexposición literal hasta el c. 114 donde cambia para hacer una clara cadencia. Tonalmente seguíamos en Lab Eolio resolviendo en su tónica, Mibm, en el c. 118, terminando con un acorde brusco en el c. 121.

VI. Paso a dos

Esta pieza consta únicamente de una parte. No obstante tiene una introducción que comienza en el c. 122 de la parte anterior. Esta introducción consta de cuatro compases en los que conversan dos a dos los violines con una variación de la célula protagonista del paso a dos: negra ligada a corchea con doble puntillo, fusa. A esto le acompañan las cuerdas con notas tenidas, en Mibm.

Adagio M. J. = 76

125

El tema principal, *tema 1*, comienza en el c. 2 en los violines I arrancando con tres negras ascendentes que caen en repeticiones de la célula: semicorchea-nota larga (con puntillo). Esto lo desarrolla hasta el c. 18 doblándole en algunos momentos o realizando, los violines II, la célula: dos semicorcheas-corchea. Mientras, el único acompañamiento es un colchón armónico en violines II y violas formado por tresillos de semicorcheas repitiendo dos notas que pasan por Mibm en el comienzo siguiendo en esta tonalidad, aunque con Si en bajo en el c. 7, Sib y Mib en los cc. 8 y 9, respectivamente, y SiM, Do# Mixolidio y ReM en los cc. 13,15 y 17. También aparecen notas largas en los fagots para dar color.

Moderato 5

A partir del c. 19, y con una doliente-tónica de Si (Fa# Frigio c. 19-Sim c. 23), se dan unos compases de unión hacia el siguiente número, en el que flautas y violines aceleran el tempo con corcheas en compás de 6/8 finalizando con una escala ascendente en los violines que nos llevará al *tema 1* de la siguiente pieza.

VII. Baile de las doncellas gitanas

Sección A (cc.1-108)

Primera parte (cc.1-56)

Segunda parte (cc. 57-108)

Sección B (cc. 109-126)

Introducción (cc.109-116)

Parte central (cc. 117-126)

Sección A' (cc. 127-150)

Sección A (cc.1-108)

Primera parte (cc.1-56)

La pieza comienza rotundamente en el c. 1 con el *tema I* en los violines I. Este tema, muy alegre, se caracteriza por el comienzo: cuatro negras-cuatro corcheas-nota larga, que luego retoman las flautas I en el c. 3 siguiendo, en su desarrollo, la conversación entre estos dos instrumentos. Armónicamente comienza en Si Dórico, ya que el Sol está # y, después de pasar por una zona más modulante, llega a Fa# Mixolidio en el c. 17. El acompañamiento en este tema lo protagonizan las cuerdas, aunque también ayudan algunos metales y levemente el oboe, todos ellos, principalmente, con negras y corcheas. A partir del c. 20, en el centro de tonal de Do#, comienzan ocho compases de unión en los que únicamente los violines I ejecutan corcheas ininterrumpidas.

Allegro M. 1. = 72

5

En el c. 28 en los violines, de nuevo, aunque ahora doblados por los oboes, y más tarde por las flautas, comienza el *tema 2*, más extenso, más denso y más rápido. Se caracteriza por el comienzo de corcheas y la siguiente repetición de la célula: corchea con puntillo-semicorchea-corchea. El tema se desarrolla durante varios compases, pasando por Fa# Frigio en el c. 28, como deja claro el bajo que resuelve en su tónica, esta vez en Si Eolio en el c. 33 y éste, a su vez, resuelve en el c. 39 en Mi Eolio, un pequeño círculo de quintas. El acompañamiento es bastante denso, con corcheas en cuerdas, metales, y doblado el violín por algunas maderas. A partir del c. 48, y modulando en el c. 54 a Do#, se dan unos compases de unión en los que se quedan solos los violines con la célula ya conocida: corchea-dos semicorcheas disminuyendo la tensión, poco a poco, para llegar así a la segunda parte.

Segunda parte (cc. 57-108)

Esta segunda parte se trata de una repetición literal de la primera, comenzando en el c. 57 y finalizando en el c. 99. A partir de aquí hay una variación en la que los violines siguen siendo protagonistas con el mismo motivo temático, pero que esta vez resuelven de distinta forma para llegar a la parte central. Esta nueva resolución se da en La Dórico.

Sección B (cc. 109-126)

En el c. 109 comienza la parte central, bastante breve y muy contrastante por su lirismo. Comienza con ocho compases de introducción en los que, en distintos instrumentos, se escucha la célula: corchea-nota larga con puntillo, en el centro tonal de Do#. En realidad esta célula es una variación de la célula principal de esta *sección B*. A partir del c. 117 comienza este tema principal que se trata del tema del *paso a dos* que, de nuevo, aparece en los violines, con notas tenidas en cuerdas, clarinetes, piano y fagotes, con un acompañamiento a modo de ostinato en la percusión. Este desarrollo de la célula del *paso a dos* se encuentra en una zona modulante que no establece ningún centro tonal hasta el c. 125 donde se reconoce Do# que actúa como dominante para desembocar en el Fa# Frigio de A'.

Sección A' (cc. 127-150)

A' es sólo una sección de A. A partir del c. 127 aparece la reexposición, pero únicamente del *tema 2* de A. Se trata de una reexposición literal de este tema utilizando, de nuevo, a los violines como único instrumento para disolver la tensión con semicorcheas

En el c. 150 comenzaría la introducción del siguiente número. Aquí se quedan solas las maderas en *Mi Eolio*.

VIII. Adagio gitano

Sección A (cc. 1-54)

Sección A' (cc. 55-73)

Coda (cc. 74-85)

Sección A (cc. 1-54)

Este número está basado en un desarrollo del anterior *paso a dos*. Los violines I comienzan con el mismo tema, esta vez en Rem, acompañado por notas largas en el resto de las cuerdas y arpeggios en el arpa. Al avanzar el tema, ya en el c. 18, modula a Sib, y se suceden unos ecos en oboe I y cellos con las cabezas del tema -las tres negras-.

Aquí las flautas doblan el tema, por lo que la densidad aumenta discretamente. A partir del c. 25 se da lo que sería el desarrollo real del tema; siguiendo una línea continua de expresión, se separa de la hasta ahora repetición constante de la célula principal para darle un desarrollo más dramático. Este desarrollo comienza en SibM y pasa, en el c. 28, a RebM finalizando en Re Mixolidio. Ahora el acompañamiento es mucho más denso, con tresillos de semicorcheas en las maderas y notas sincopadas en las trompas.

En el c. 39 comienzan unos compases de unión mucho más rítmicos en los que los violines mantienen corcheas constantemente, y las maderas y el piano recogen las sincopas que antes se oían en las trompas. En esta transición se pasa por Fa Mixolidio en el c. 42, terminando en el centro tonal de Re que actúa como dominante de sol, tonalidad a la que llegamos en el c. 48.

Poco meno 45

A partir de este compás lo podríamos considerar como una introducción a la nueva sección. En estos compases aparece la cabeza del *tema 1* invertida con las negras, en este caso, descendentes. La aparición de esta célula es en contrapunto apareciendo primero, en los cellos y después, conversando entre los oboes I y II mientras modula a LaM -c. 51-.

Sección A' (cc. 55-73)

En el c. 55 comienza A', que es literal a A hasta el c.70 donde se diferencia de ésta por los compases en los que aparece la percusión sirviendo de unión con la *coda*.

Coda (cc. 74-85)

En el c. 74 comienza la *coda* cuya célula principal es: semicorchea-corchea (dos veces)-corchea. Esta célula aparece en clarinetes y violas. A partir del c. 85 cambia drásticamente el carácter, por lo que lo consideramos introducción del siguiente número.

IX. Danza de los dos caminos

Introducción, final del número anterior, (cc. 85-99)

Sección A (cc. 1-87)

Sección B (cc. 88-229)

tema 2 (cc. 88-141)

transición (cc. 142-171)

tema 3 (cc. 171-229)

Sección A' (cc. 228-256)

Introducción, final del número anterior (cc. 85-99)

Ya que venimos de una parte lenta, la pieza comienza con unos compases de introducción en los que el carácter se muestra poco a poco. Se trata de unos compases en los que las corcheas son protagonistas, primero en cuerdas, luego en flautas y oboes y por último juntándose clarinetes, fagotes, cuerdas y piano. Se trata de algo repetitivo, no

temático, corcheas que rondan siempre pequeños intervallos como ha ocurrido otras veces. Tonalmente comienza en el Lab que traíamos de la *coda* anterior y modula, en el c. 91, a La Dórico.

Sección A (cc. 1-87)

El *tema 1* comienza drásticamente en el c. 1. Se trata de un tema muy rítmico como nos anunciaba la introducción. Aparece en cuerdas y maderas y su célula principal es: silencio de corchea-dos corcheas-dos semicorcheas-corchea, toda esto en un intervalo de tercera. En un principio esta célula dialoga entre los instrumentos ya citados y trompas y trombón, que realizan pequeños incisos con la célula original o derivada. Esta célula se desarrolla hasta perder el protagonismo cuerdas y maderas y retomarlo los metales, conversando con repeticiones entre trompas y trompetas. Hasta aquí el desarrollo del tema ha pasado por Re Frigio, en el comienza, aunque al Mib propio del modo se le añade para dar cierta ambigüedad: el Fa#, propio del relativo mayor, y Sib, igualmente ambiguo -c. 10- con el Lab del modo Mixolidio y el Dob del Frigio.

Moderato M. 1/108 [5]

A partir del c. 24 se retoma el tema con la disposición y el diálogo iniciales, pero esta vez en una mezcla de SolM y Sol Frigio. El desarrollo es similar al anterior, pero esta vez en vez de retomar el protagonismo los metales se presentan unos compases de unión en los que piano y cellos ejecutan corcheas a tiempo y contratiempo -c. 38- en Do

Mixolidio para llevarnos a una variación del *tema 1*. Esta comienza en el c. 42 y está basada, igualmente, en la repetición de la célula motora.

La distribución de voces es muy parecida en el comienzo: violines, oboes y flautas, que en el c. 50 pasan a ser violines y trompetas para retomar otra vez la inicial en el c. 54. Toda esta sección sigue sin modular y está acompañada por las mismas notas a contratiempo que anunciaban los compases de unión. La célula se sigue desarrollando, pasando por distintos instrumentos, siempre doblados, sin perder el carácter unitario y con el acompañamiento de notas a contratiempo en parte de la orquesta, pasando únicamente por Mi Frigio en el c. 70 y Fa# Mixoliodio en el c. 85, tonalidad en la que comienza la siguiente sección.

Sección B (cc. 88-229)

Esta sección comienza en el c. 88 con un tema algo más lírico, aunque igualmente rápido. El *tema 2* aparece en los violines I. Se trata de un desarrollo de la célula principal variada comenzando con negra con puntillo-dos semicorcheas-negra con puntillo-corchea. Este tema se intercala en diálogo con flautas y oboes que continúan con repeticiones de la célula del *tema 1*, a lo que contestan, de nuevo, los violines con repeticiones de la célula: corchea con puntillo-semicorchea. Este diálogo se vuelve a

repetir a partir del c. 103, todavía sin modular, y con el mismo acompañamiento de notas a contratiempo que antes.

Únicamente modula en el c. 115 a Lab Lidio, ya que son unos compases de unión con la reaparición del *tema 2*. Una vez que éste reaparece en c. 119 en los violines, pasa por el centro tonal de Sol en el 124, Labm en el c.128 y Sib Mixolidio dos compases después. Estos son los compases que concluyen esta sección.

transición (cc. 142-171)

En el c. 142 comienza una transición rítmica en la que predomina la célula: silencio de corchea-negra-corchea-silencio de corchea-cuatro semicorcheas. Esta se presenta en el centro tonal de Sol en violines y maderas desarrollándose, luego, hasta fraccionarse en dos partes: la síncopa primera, que la ejecutan los metales, y las semicorcheas a cargo de las maderas y las cuerdas. Todo esto aumenta la tensión, por este recurso de partición y el rápido ritmo armónico, pasando por Fam -c. 148-, MibM y Frigio -c. 153- y por último Fa Frigio -c.160- en unos compases en los que desaparece la célula de la

transición para quedarnos con la orquesta casi al completo con las notas a contratiempo llevándonos, de esta forma, a una nueva sección.

tema 3 (cc. 171-229)

En el c. 172 aparece el *tema 3* en los violines I. De nuevo es variado del anterior, con una nota larga y el juego de cuatro semicorcheas, siempre acompañado por las notas a contratiempo en el resto de la orquesta. Este tema pasa por Sib que juega entre los modos mayor y menor, con el Reb y Re becuadro.

En el c. 200 se presenta un contrapunto del mismo tema en los violines II y corno inglés, pero no por esto se pierde la linealidad del mismo, linealidad que le da un toque aún de transición, ya que nos une con la reexposición de A, no sin antes pasar por Sol Frigio -c. 222-.

Sección A' (cc. 228-256)

A' comienza en el c. 228 con la misma distribución de voces, pero en La Dórico. Esta vez se conservan los diálogos, pero desaparece la célula de corchea con puntillo-semicorchea de los violines. Esta parte tiene una fuerza especial que nos anuncia el final, ya que las intercesiones de los metales en la conversación se ven reforzadas por la percusión. Con un carácter muy rotundo, pasa por ReM, en el c. 242, y Rem, en el c. 246.

lo llevan las cuerdas, el arpa y el timbal, aunque al principio, también los clarinetes. El ritmo básico es de corchea, ejecutando unos instrumentos las negras a tiempo, y otros las corcheas a contratiempo.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "(Ceremonial del trigo y del agua)". The tempo is marked "Andante, con mosso M. J. = 104". The score is written on multiple staves, including woodwinds (flutes, oboes, clarinets), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (timpani, snare, cymbals). There are several handwritten annotations in blue ink: "ReM" and "Re m." at the top left; "C.I." and "Como Iglesia" in the middle left; "NO CORRER" written vertically in the middle left; "la pedida en" and "con" written in the middle right; and "4" and "3" at the bottom right. The score is divided into two sections by a double bar line, with the number "5" in a box above the first section and "10" in a box above the second section.

Sección A (cc. 30-43)

En la anacrusa del c. 30 –última parte c. 29- los violines I retoman esa célula principal, pero a partir de aquí la desarrollan, por lo que consideramos esto como *tema 1*. El acompañamiento sigue siendo de las cuerdas y algunas notas largas del fagot. Éstas juegan con corcheas sincopadas o a tiempo, mientras que los violines II realizan un contrapunto a los violines I. Este tema es muy modulante tonalmente, no confirma ningún centro tonal, ya que el bajo realiza una bajada de Do a Re llegando, en el c. 40, a ReM, por lo que podemos decir que nunca llega a abandonar el centro tonal de Re, aunque juegue con cierta ambigüedad.

45

Sección C (cc. 61-127)

La tercera parte de esta pieza comienza en el c. 61. Se trata, de nuevo, de una parte muy contrastante, pero en este caso por lo calmada. Los primeros compases son, también, una especie de introducción con algo de fantasía. Esta introducción comienza en el centro tonal de Sib. Sobre las notas tenidas de las cuerdas, el arpa ejecuta arpeggios libres muy efectistas mientras que las flautas, con grupos de semicorcheas, descienden progresivamente por los centros tonales de Lab y Solb.

The image shows a handwritten musical score on a page with multiple staves. The score is written in ink and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "Tempo libero" at the top left and "Ad libitum" at the top right. The score is heavily annotated with handwritten text in Spanish, including "Escucha la risa", "Le quitamos la risa", "La bantiana", "Arbol de agua", "Libre: no comen", "3 (8 veces?)", "8 veces", and "Ad libitum". There are also some diagrams, such as a triangle and a circle, drawn on the staves. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass.

A partir del c. 67 se pierde este espíritu efectista, sin perder la sensación de calma. La música va tomando cuerpo con el desarrollo temático de una célula. Ésta se basa en la cabeza del tema del *adagio gitano*: las tres negras ascendentes. A este tema le llamamos *tema 3* y comienza en los violines I doblados por el oboe I en el c. 69 contestándoles los cellos tres compases después. Con sólo el acompañamiento de las cuerdas con síncoas se sucede el tema jugando violines I y oboes con los contrapuntos del corno inglés y los violines II. Esta parte del *tema 3* comienza en Do#m y, aunque los bajos abandonan pronto ese centro tonal, los temas continúan conservándolo, aunque pronto modulan y esa zona, de más inestabilidad tonal, nos dirige a una parte mucho más densa donde comienza el camino hacia el clímax de esta pieza, camino en el que destacan tres elementos: la célula repetida de los violines: cuatro corcheas-negra; las síncoas del acompañamiento de los metales; y los tresillos coloristas de las maderas. Todos estos elementos repetidos le otorgan un clima de tensión pasando por SibM en el

c. 99 y Re en el c. 104, hasta que vuelve de nuevo a Sib en el c.115, tonalidad en la que comienza de nuevo el tema.

The image shows a page of a musical score, measures 95 to 100. The score is for a large orchestra, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The tempo is marked 'Meno mosso M. 1 = 84' and the dynamics are 'p e cresc. poco a poco al ff'. There are handwritten annotations in the lower part of the score, including 'Piano suspirando', 'Tutti - Tutti molto', and 'Allegro'. A large handwritten 'MELO' is also visible.

A continuación, se inicia una breve sección a partir del c.116. Se trata de la reexposición de la idea temática del tema 3, que ahora aparece en las flautas en contrapunto. Es una zona muy breve, ya que pronto, en el c. 124, comienzan unos compases que nos unen con la siguiente pieza.

Danza del bautizo gitano

Introducción (cc. 128-145)

Sección A (cc. 146-175)

Sección B (cc. 176-209)

Sección A' (cc. 210-251)

Coda (cc. 252-267)

Aunque dentro del número X, esta danza podemos considerarla una pieza aparte, con entidad propia.

Introducción (cc. 128-145)

Comienza con una introducción rítmica que se sucede en el centro tonal de Mi con el Lab. En esta introducción se combinan dos elementos rítmicos: por una parte un descenso en corcheas de Lab a Mi y por otra, negras y corcheas a contratiempo. En este juego colabora toda la orquesta, por lo que el resultado es de mucha tensión, tensión que se disuelve a partir del c. 141 para dirigirnos a A.

The image shows a page of a musical score, specifically measures 135 to 140. The score is for a full orchestra, with staves for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), brass (trumpets, trombones, tuba), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion. Measures 135 and 140 are marked with boxes. The percussion part at the bottom features a complex rhythmic pattern with handwritten markings: '16 3 3 11 12 11 11 12 3 6' and a signature 'R. L.'.

Sección A (cc. 146-175)

La primera sección comienza en el c. 146. Aquí la densidad disminuye, aunque a medida que se desarrolle el tema irá cogiendo forma de nuevo. Este *tema 1* -con un aire muy españolista- aparece en los violines doblados por la trompeta I. Se trata el desarrollo de la célula: cuatro semicorcheas-corchea, con notas repetidas. Este tema se desarrolla en MiM, jugando con intervalos rítmicos en los que las notas a contratiempo

del acompañamiento toman protagonismo. En el c. 163 estamos en el centro tonal de La -que ya había aparecido en el c. 158-, centro tonal algo ambiguo, ya que juega con el Do# del LaM y el Sib del La Frigio. Como decíamos, es a partir del c. 163 donde aparece un contratema en las trompas que conversa con la célula motora del tema descrita anteriormente apareciendo ahora también en las flautas.

Sección B (cc. 176-209)

Tras cuatro compases de unión rítmicos llegamos, en el c. 176, a la segunda sección de la pieza. El *tema 2* aparece en los violines I, todavía en el centro tonal de La. Se caracteriza por el comienzo de nota larga seguido por la célula repetitiva: dos corcheas-dos semicorcheas. El tema comienza en Mi, dejando claro el tono en el que estamos -Mi es su dominante-. A esta primera aparición del tema le siguen unos compases rítmicos, similares a los de unión, tras lo que aparece de nuevo el tema comenzando esta vez en Fa, dejando claro que modula, por el bajo, a Sol Mixolidio. Esta vez el tema se desarrolla, pasando por MibM en el c. 189, y Mi Eolio -con Fa# y Do#- en el c. 195. El

acompañamiento básico son corcheas a contratiempo, principalmente en cuerdas y maderas.

Modulando a Mibm, utiliza el mismo recurso que antes para pasar de una sección a otra: los compases rítmicos de unión (cc. 206-209).

Sección A' (cc. 210-251)

En el c. 210 comienza A'. Se trata de una visión distinta del elemento principal de A que, aquí, también tiene cierto protagonismo, pero en cuanto a contenido temático y desarrollo de la sección no tiene que ver con A. Ahora se mantiene el acompañamiento de toda la pieza de notas a contratiempo. Aparece la célula inicial de notas repetidas pasando por distintos instrumentos que se contestan, intercalándose con compases rítmicos de las conocidas notas a contratiempo. Esto nos dirige a una sección donde surge un pequeño tema –c. 229– que se desarrolla brevemente. Éste aparece en flautas, oboes y violines. Se trata de un tema de corcheas con un arranque de tresillo de semicorcheas, siempre acompañado de las notas a contratiempo en gran parte de la orquesta. Se desarrolla, en su totalidad, en Sib Mixiolidio, tonalidad a la que había llegado en el c. 224. En el c. 245, modulando a Sol Frigio, con unos compases de unión,

vuelve al comienzo de A' con esa repetición de la célula de notas repetidas pasando por distintos instrumentos, recordatorio breve que nos lleva a la coda.

The image shows a page of a musical score, specifically measures 225 to 230. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The measures are numbered 225 and 230 at the top. The score includes staves for various instruments: Flautas, Clarinetes, Fagotes, Trompas, Trombones, Tuba, Percusión (Cuerpo de Percusión), and Voces (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The vocal parts have lyrics in Spanish. A handwritten 'Coda' is written in the vocal staves around measure 228. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Coda (cc. 252-267)

Comienza en el c. 252 y se desarrolla en el centro tonal de Sol#. Aquí la orquesta en su totalidad repite la célula: corchea con puntillo-semicorchea-corchea, acompañada por negras o negras con puntillo con gran tensión, tensión que desaparece bruscamente en el c. 260, para conducirnos al lirismo del siguiente número.

260 *Allarg. poco a poco* 265

XI. Canto del Éxodo
Sección A (cc. 1-32)
Sección B (cc. 33-44)
Sección A' (cc. 45-56)

Sección A (cc. 1-32)

La pieza comienza con el *tema 1* en los violines, tema formado por la célula germinal negra, negra ligada a corchea, tres corcheas; célula que se repite y desarrolla. Tonalmente en este inicio no se establece ninguna tonalidad hasta confirmarse en el c. 7, donde el oboe I contesta a los violines en Fa Frigio. Comentar que, aunque el tema comienza sin centro tonal, la nota de arranque es Mi. El acompañamiento lo llevan, básicamente, las cuerdas con síncopas y notas tenidas.

Andante M. J. = 76-84

5

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony, measures 13-21. The tempo is marked "Andante" with a metronome of 76-84. The score is for a full orchestra, including woodwinds, brass, and strings. The key signature has one flat (B-flat). The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "Solo", "Fagot", "Picc", and "Arco". There are handwritten annotations: "Solo" above the flute part, "Fagot" above the bassoon part, "NO CORRE" written across the strings, and a large "V" above the violin part. The bottom of the page shows the string section with "Picc" and "Arco" markings.

A medida que el tema se desarrolla, las entradas son cada vez más agudas, el acompañamiento pasa a ser la conocida célula: dos semicorcheas-corchea, esta vez no sólo en cuerdas, sino en clarinetes y fagotes también. En esta parte vuelve a modular pasando, rápidamente, por MiM -c. 13-, Solm -c. 14-, y SibM -c. 16-. Hacia el c. 21, en pleno desarrollo del tema de los violines, aparece en las trompas un contratema: se trata de una sección modulante que enlaza, de nuevo, con la estabilidad tonal del comienzo del tema -ahora en el c. 26-, ahora un semitono por debajo de la primera vez. Esta nueva aparición del tema se utiliza para dirigirnos a la sección central.

Sección B (cc. 33-44)

Esta sección comienza en el c. 33, en Sib Mixolidio. Se trata de una zona amplia, que mantiene el lirismo anterior, pero con cierto toque dramático que le da el aumento de densidad. El tema está claramente derivado del anterior, y aparece en las cuerdas - excepto contrabajos- doblado por flautas y oboes. A esto se le añade el acompañamiento de las trompas con síncopas, y los trombones y la tuba con una célula derivada de la del *paso a dos*. La duración de este tema es breve; tras la exposición, unos compases de unión nos conducen a la siguiente sección.

Sección A' (cc. 45-56)

A' se inicia en el c. 45. Como ocurrió en A, comienza directamente en una zona modulante, y esta vez una tercera menor por encima respecto de la primera. Ahora los violines I son doblados por los oboes y acompañados por síncopas, principalmente. Esta vez ocurre como en B, el tema sólo aparece una vez y los compases que le siguen son a modo de transición con el siguiente número.

Tempo primo

XII. Paso a dos
Sección A (cc.1-32)
Sección B (cc. 33-52)
Coda (cc. 53-81)

Sección A (cc.1-32)

El tema comienza, como en los números anteriores, en los violines I. Esta vez el tema es una mezcla del anterior *paso a dos* -en lo que se refiere a la nota larga- y de la célula tan repetida en toda la obra, dos semicorcheas-corchea. El tema comienza en Mim acompañado de negras en clarinetes, fagotes, cuerdas y arpa. Sin llegar a modular, a partir del c. 17 se repite el tema de forma literal en un principio, sólo que el final del

desarrollo varía levemente jugando con un pequeño contrapunto con los violines II -c. 29-.

Sección B (cc. 33-52)

En el c. 33 comienza *B*. Ahora el tema aparece en el clarinete I y se trata, realmente, de una nueva visión del tema anterior con los mismos elementos. Esta vez comienza en Sol, que actúa como dominante, y resuelve en Do Mixolidio en el c. 39. El acompañamiento está a cargo de las cuerdas con corcheas. Estas corcheas, sólo a partir del c. 41 y en los violines II, se convierten en semicorcheas, mientras armónicamente pasa por Do# -c. 41-, Sib -c. 43-, etc. El tema se vuelve a escuchar en los violines I ya para finalizar, reexposición que sirve de unión con la *coda*.

Poco più mosso 35 40

Coda (cc. 53-81)

La *coda* comienza en el c. 53 jugando, en principio, con Fa y Fa#. Los violines ejecutan unas notas largas temáticas, acompañados por un corchón armónico de semicorcheas repetidas en clarinetes y violas que luego pasan, también, a las flautas. En este desarrollo temático aparecen las corcheas en el momento en que los violines son doblados por flautas y oboes, recogiendo los clarinetes el colchón de semicorcheas. La densidad aumenta, la tensión también, ayudada por la inestabilidad tonal que se rompe en el c. 78 al llegar a SiM, donde toda la orquesta resurge con unos compases rítmicos que introducen el nuevo carácter.

XIII. La muerte del soldado

Sección A (cc. 1-79)

Sección B (cc. 80-113)

Se trata de una pieza muy enérgica, en la que predominan los efectos. Se produce, en su audición, sensación de ansiedad, gracias a la repetición de notas y a la carencia de tema.

Sección A (cc. 1-79)

Esta primera parte consta básicamente de una base rítmica formada por corcheas, que en un principio están en cuerdas y trompas. Sobre este colchón de notas repetidas - principalmente Fa, que nos indica que nos encontramos en Fa Eolio- se suceden efectos rápidamente. Comienza con unas negras acentuadas en las trompas que contesta la

percusión, dan paso a unas escalas ascendentes con apoyaturas y notas repetidas de corcheas en violines y de ahí el protagonismo breve que también lo toman las maderas rompiendo esos pequeños intervallos hasta ahora escuchados con corcheas y algunos saltos.

A partir del c. 14, cuatro compases después de haber modulado a Re Frigio -la nota repetida ahora es Re-, se vuelve a escuchar algo parecido: las negras que conversan entre trompas y percusión, las escalas de los violines y de nuevo una conversación con ciertas variaciones entre trompas y trombones -en lugar de percusión-. Es a partir de aquí -c. 26- donde las flautas se unen con esas corcheas repetidas, nota Re, que no determinan claramente el centro tonal, pues seis compases después, aún manteniendo la nota Re, el bajo modula creándose cierta ambigüedad. Esta estructura se mantiene hasta el c. 38, pasando en el c. 36 por Sib y conservando la conversación entre trompas y trombones.

A partir de este compás -c. 38- la densidad disminuye. El acompañamiento, aunque no dejan de ser corcheas, pierde el elemento de notas repetidas, siendo ahora la base pequeños intervallos y arpeggios en violas, cellos y contrabajos, mientras que las trompas

toman protagonismo con notas repetidas, pero de mayor duración que antes. A esto le siguen los violines I con intervalos efectistas que recuerdan a los que hacían las flautas en el c. 7, ahora sobre la tonalidad de Fa^m. Las notas repetidas en maderas -en este caso clarinetes- se retoman en el c. 46, modulando a Do[#]. A ello se le suman las de las cuerdas, y sobre esta base armónica los trombones y fagotes realizan un descenso con notas largas, que va a parar al estallido de toda la orquesta que dará fin a esta sección.

Este estallido ocurre en el c. 66, aún en el centro tonal de Do[#]. Aquí la percusión aparece de nuevo, y prácticamente toda la orquesta retoma las corcheas, las notas repetidas. En el caso de fagotes y trombones apoyan con negras y las maderas finalizan con semicorcheas, lo cual aumenta la tensión; tensión que queda en el aire rota bruscamente por el calderón del c. 79.

75

Larghetto

Sección B (cc. 80-113)

La segunda parte contrasta bruscamente en carácter con la primera, al menos en principio. Sobre un centro tonal poco preciso -juega entre Fa y Fa[#], La y Lab- se sucede un tema en las maderas. Este tema comienza con la célula: dos negras-nota larga, que

puede modificarse por semicorchea-nota larga. Esto aparece sobre notas tenidas de los trombones y con una especie de contrapunto que se presenta jugando entre trompas y trompetas, con células derivadas del tema principal.

The image shows a page of a musical score, measures 80 to 90. The tempo is marked 'Larghetto M. 1/2 = 66' and the key signature is one sharp (F#). The score is for a full orchestra, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score shows a complex interplay of instruments, with a prominent melodic line in the woodwinds and brass. A large arrow points to measure 94, indicating a significant change in the music.

Este carácter lírico se va a ver interrumpido. En el c. 94, confirmándose el centro tonal de Do#, se retoma el tema esta vez doblado también por cuerdas, pero con un carácter más brusco. Las negras son contestadas por metales y percusión con otras negras, lo que le da un carácter muy estricto. Este elemento en realidad está extraído de la parte A, donde las negras siempre tenían su respuesta. Sin modular, desarrolla brevemente este tema, dando una importancia considerable a la célula antes descrita: semicorchea-nota larga, producto de la variación de la célula original del tema.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or concerto, spanning measures 105 to 110. The score is written for a large orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The tempo changes from 'amplio' to 'A Tempo' at measure 110. There are handwritten annotations in the lower staves, including 'Esceua do' and 'Dolce'.

Es así como termina esta sección y a su vez toda la pieza, ya que a partir del c.114, con el cambio de tempo, nos encontramos en la introducción del siguiente número.

XIV. Danza de la clemencia

Introducción (cc.114-120)

Sección A (cc.1-50)

Coda (cc. 50-63)

Introducción (cc.114-120)

La pieza comienza con una introducción de seis compases donde el oboe I interpreta un tema introductorio del que derivará, aunque, no literalmente, el tema central de la pieza. El único acompañamiento que tiene esta línea melódica son unas notas largas en

cuerdas y algunas corcheas coloristas sin mayor trascendencia. Se trata de una zona modulante, que no confirma tonalidad hasta llegar al c. 1, donde aparece La Eolio.

Sección A (cc.1-50)

La primera y principal sección está protagonizada por un tema que se desarrolla pasando por distintos instrumentos. Este tema comienza en los cellos. Está formado por negras y corcheas y por una célula recurrente en todo el tema -además de en toda la obra-: dos semicorcheas-corchea. Este tema, a medida que se expone en los cellos, es doblado en parte por las violas. El acompañamiento principal son unas síncopas en las cuerdas.

El tema lo continúa el corno inglés en el c. 13, modulando a Do Frigio, mientras cuerdas continúan con su acompañamiento. Lo retoman flautas, oboes y fagotes en el c. 18 y oboe I y corno inglés en el c. 21. Es en este compás donde se modula a Mibm, y el acompañamiento de síncopas ahora lo toman el resto de maderas, mientras violines y violas realizan una especie de contratema sin mayor trascendencia. Tras un arranque ascendente, los violines retoman el tema en el c. 25. El acompañamiento de síncopas ha desaparecido.

En el c. 28 se suceden tres compases de unión en los que maderas, lira y piano ejecutan juegos de corcheas mientras el bajo desciende de Sib a Fa. Tras esto, y confirmándose el centro tonal de Fa, las flautas –c. 31- retoman el protagonismo con una variación del tema que continúan los violines y, después, los oboes en el c. 36. Esto puede ser tratado como una pequeña *codetta* del tema.

The image shows a page of a musical score, specifically measures 35 through 40. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoon), strings (violins, violas, cellos, double basses), and piano. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is marked with measure numbers 35, 36, 37, 38, 39, and 40. The woodwinds and strings are playing a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano is playing a similar pattern. The bassoon part is marked with a 'C' and 'Adagio'.

En el c. 40 comienza una transición rítmica en la que se empiezan a unir los instrumentos creando más densidad, primero violines, luego clarinetes y por último el resto de maderas, trombón, percusión y piano. Todos realizan juegos de corcheas acentuadas, bien con notas repetidas o en intervalos muy pequeños. En esta transición, el bajo comienza con un descenso de Si a Mi, confirmando este último centro tonal en el c. 45 y hasta el final de la transición.

45

The image shows a page of a musical score, page 45. It features multiple staves for various instruments. The score includes handwritten annotations in black ink. A large 'Coda' is written across the middle staves. Other notes include 'C. 10' and 'C. 11' near the top, and 'C. 12' near the bottom. The score is written in a complex, rhythmic style with many notes and rests.

Coda (cc. 50-63)

Para iniciar la última zona, los violines continúan con las corcheas hasta caer de nuevo en las síncopas, ya que los cellos vuelven a retomar en el c. 52 el tema principal, literal los cuatro primeros compases. En realidad, aunque podría parecer un *A'*, pronto se confirma el carácter de *coda* con la repetición de la célula: dos semicorcheas-corchea en los violines. El centro tonal no varía hasta el c. 62 -era La Eolio, como en el comienzo-.

A partir de este compás -c. 62- se confirma el centro tonal de Sib encontrándonos, ya, en la introducción de la *Danza del Dolor*.

XV. Danza del Dolor
Introducción (cc. 64- 71)
Sección A (cc. 1-29)
Sección B (cc. 30-68)

Introducción (cc. 64- 71)

La pieza comienza con una introducción que en realidad pertenece al final de la pieza anterior. Se trata de siete compases en los que se repite constantemente la célula: semicorchea-nota larga (que ya apareció en la *sección B* de la pieza **XII**) en flautas, oboes, trompetas y violines mientras que fagotes, trombones, violas y cellos marcan el ritmo a negras. Tonalmente está -como marca el bajo con dominante tónica- en Sib -no podemos especificar más, ya que las notas que aparecen, principalmente, son Sib y Fa-.

Sección A (cc. 1-29)

El carácter acelerado que va tomando la introducción, va a descender en la primera parte de la pieza. Esta pieza, con aire de *Moderato*, en su primera parte se caracteriza por el desarrollo de un tema declamado, formado por corcheas que se suceden en un

pequeño intervalo. Esta declamación aparece siempre en maderas y cuerdas y es contestada por breves incisos en otros instrumentos. Estos incisos son los violines -con carácter de resolución muy españolista- en el c. 3, trompetas con acompañamiento de notas repetidas en percusión y cuerdas -c. 9-, trompetas de nuevo con una contestación al tema con semicorcheas -c. 12-... A partir de aquí los incisos son más frecuentes: cada dos compases del tema aparece uno, en la línea anterior, bien de trompetas o de trombones. Esta sección finaliza con dos compases de unión (cc. 28-29) en los que en Do Eolio la percusión marca unos dosillos de corcheas mientras que los violines anticipan el elemento característico de la segunda parte: de nuevo las corcheas consecutivas. Tonalmente comienza en MiM, pasando por una mezcla de Do Lidio -Fa#- y Mixolidio -Sib- en el c. 9 y Sib Mixolidio en el c. 13.

Sección B (cc. 30-68)

La segunda parte, aunque conserva los elementos de A, es más efectista careciendo de tema. Aquí las cuerdas son protagonistas.

Los violines ejecutan grupos de corcheas rondando pequeños intervalos, lo cual da una sensación repetitiva, mientras violas, cellos y contrabajos acompañan con notas repetidas, lo cual va dejando muy claro los centros tonales por los que pasa: Sol Frigio en el comienzo, Mib Mixolidio en el c. 41, mezcla de Do Frigio y Mixolidio en el c. 45, Lab Mixoldio en el c. 49, ReM c. 53, SiM c. 57, La Lidio c. 63 y Solm c. 65. Como podemos comprobar la sucesión de armonías es constante. El rápido ritmo armónico es un elemento más para conseguir el aumento de tensión pretendido e intencionado del compositor. Esto, junto al acelerando progresivo y el aumento de densidad, es la causa de que la obra finalice en clímax.

Desde el comienzo de la pieza, a las cuerdas les acompañan tímidamente las trompetas con grupos de tres corcheas recurrentes que luego pasan a ser notas largas también en fagotes y clarinetes dando un toque de color. Poco a poco los clarinetes se convierten en dosillos de corcheas repetidas, a los que se unen oboes y flautas en el c. 57 duplicando a los violines, pasando en el c. 65 a dosillos de corcheas y uniéndose con corcheas el resto de metales y percusión completándose, así, casi la totalidad de la orquesta, dando el resultado de gran tensión que se pretendía.

XVI. Danza nupcial

Introducción (cc. 1-4)

Sección A (cc. 5-118)

Sección B (cc. 119-145)

Coda-Introducción (cc. 146-170)

Introducción (cc. 1-4)

La pieza comienza con una breve introducción rítmica de cuatro compases en donde se muestra la célula principal del acompañamiento de toda la primera parte. Se trata de la célula: silencio de corchea-corchea-semicorchea que aparece en clarinetes, oboes, piano y violas, sobre las negras de fagotes, cellos y contrabajos, comenzando en Sol Frigio.

Sección A (cc. 5-118)

La estructura de esta primera parte es muy sencilla. Se trata de un tema muy cuadrado, formado por frases o períodos de 16 compases, en cuyas semifrases se modula, y éstas están separadas por unos compases de unión similares a la introducción. El tema, que aparece en los violines, se expone cuatro veces con pequeñas variaciones. La primera en el c. 5 y en Sol Frigio. En el c. 13 comienza la segunda semifrase que está en Sib Mixolidio. Al terminar esta primera frase hay cuatro compases de unión en Sol Frigio de nuevo -c. 19-, tonalidad que nos sirve para comenzar la segunda semifrase -de estructura, tonalidades y acompañamiento igual a la primera, solo que con una leve variación en la melodía-. La tercera frase comienza en el c. 41 en Mib Mixolidio, y esta vez aparece el tema en la trompeta retomando la segunda semifrase los violines en Do Mixolidio -c. 48-. Como ha ocurrido hasta ahora, aparecen cuatro compases de unión, ahora en LaM -c. 56- que nos conducen a la cuarta frase. Esta última comienza en el c. 60, de nuevo en los violines y todavía en LaM. La segunda semifrase, que comienza en el c. 68, está en Do Mixolidio. Esta cuarta vez hay una excepción: en vez de terminar la frase cuadrada hay un inciso de corcheas en la percusión -c. 72- que otorga más tensión a la resolución, resolución que tonalmente modula.

En toda esta sección el acompañamiento es siempre igual: la célula descrita que se mueve entre cuerdas y maderas, y algunas negras en metales y bajos.

45

A partir del c. 80 el tema varía. En realidad, es una forma desarrollada del arranque del tema principal que ahora se repite de dos en dos compases indicando que nos acercamos al final de sección. En este compás –c. 80- violines y flautas repiten tres veces esta cabeza del tema, con resolución en violines II y violas en el c. 86. Ahora la armonía comienza en LaM –c. 80- y cambia al siguiente compás –c. 81- a Si Mixolidio.

80

En el c. 88 aparece la cabeza del tema en violines I y oboes, seguidos de violines II y violas y jugando luego entre violines y flautas, siempre con repeticiones de dos compases. Tonalmente el c. 88 está en La Dórico y, como ocurría antes, en el c. 90 modula a Si, esta vez Dórico también. Pasa por Solm en el c. 94 y Reb Mixolidio en el c. 102.

El acompañamiento siempre consiste en la misma célula que aparece en piano, arpa, clarinetes y fagotes, en principio alternos, pero que se juntan para dar densidad y crear tensión hacia el final de la sección.

Sección B (cc. 119-145)

Esta sección comienza en el c. 119. Aquí aparece un nuevo tema en violines, flautas, oboes y trompetas formado por la célula de cuatro corcheas y dos semicorcheas. En este desarrollo del tema, que acompaña gran parte de la orquesta con notas a contratiempo, se pasa por Mib al comienzo y ReM en el c. 127. Ya en el c. 138 aparecen unos compases de unión con la *coda*, en los que el material temático desaparece y toma

protagonismo la célula rítmica del acompañamiento. Estos compases se desarrollan en Fa#M.

Coda-Introducción (cc. 146-170)

La coda que comienza en el c.146, puede ser tratada como la introducción del número siguiente. Se anuncia el cambio de carácter del próximo número perdiéndose esa intención rítmica jugando, únicamente, con una célula de seis semicorcheas que va pasando por flautas, oboes, clarinetes mientras juega, también, pasando entre los dos violines y por los centros tonales de Do# en el comienzo y La en el c. 160.

XVII. Adagio gitano

Este último número la obra es una reexposición literal del anterior *Adagio Gitano* con dos únicas excepciones: la primera es que del c. 25 al c. 45, de esta segunda vez, son nuevos. A partir de este compás – c. 45- continúa la reexposición literal. La segunda excepción es obviamente la *coda* que comienza en el c. 90 y es la que concluye el ballet. Al ser el resto de la obra literal sólo comentaremos estas dos zonas.

En el c. 25 se pierde la linelidad repetitiva del tema. Aunque la densidad sigue siendo muy baja, aparecen otros instrumentos para dar colorido: las maderas retomando

VIII.3.5. Nocturnos de la Antequeruela, 1996

*Nocturnos de la Antequeruela*³⁷⁶, 1996, para piano y orquesta de cuerda, está integrada por nueve secciones o partes. 1- *Calmadamente*; 2- *Camino de la noche*; 3- *Nocturno I*; 4- *Constelación*; 5- *Nocturno II*; 6- *La plenitud del silencio*; 7- *Constelación II*; 8- *Soledad*; 9- *Caminos de la luz*.

Fue estrenada en agosto de 1996 en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, por el pianista Guillermo González y la Orquesta Filarmonía de Galicia, bajo la dirección de Maximino Zumalave³⁷⁷. Con esta obra, García Abril rinde homenaje a Manuel de Falla en el 50 aniversario de su muerte. Por lo tanto, la mencionada composición no surge -como la mayoría de las composiciones de García Abril- producto de un encargo, sino como propio deseo del compositor de homenajear al admirado maestro gaditano. El germen de dicha obra nace, bastantes años antes, durante unas jornadas que García Abril pasa en Granada por invitación de su amigo Miguel Rodríguez Acosta, coincidiendo con el Festival Internacional de Música y Danza que anualmente se desarrolla en la ciudad. Aquí se perfilan los primeros bocetos, que finalizarían en la idea de crear una obra para piano y orquesta de cuerda.

En 1920, Falla y su hermana, fijan su residencia en Granada. Después de un período residiendo en pensiones de la Alhambra, se instalan en una casa -un “carmen”- en la calle *Antequeruela Alta*, la parte sur de la colina, con un jardín dispuesto en terrazas. Fantásticas vistas, tanto desde la casa como desde el jardín, se podían y se pueden seguir divisando. Falla residió en la *Antequeruela* desde 1921 hasta 1939. Esta casa se convirtió en el hogar de Falla durante sus años de permanencia en España, y aquí escribió parte de su música. -Con lo narrado anteriormente, se explica la idoneidad del título asignado por García Abril de los *Nocturnos de la Antequeruela* para homenajear al maestro gaditano-. En 1962, el Ayuntamiento de Granada adquirió este carmen para convertirlo en un Museo y en 1972, compró los terrenos contiguos a esta casa-museo para construir un Auditorio de Música y Centro de Estudios. El Centro Manuel de Falla, se inauguró en 1978 -fue obra del arquitecto José M. García de Paredes-.

Respecto de esta creación el compositor dice:

“La obra aspira a ser descripción poética del encantamiento ante el éxtasis contemplativo de la noche, ante la fascinación magnética de la visión del sonoro silencio del firmamento, máxima aspiración de perfección, anhelo de constelaciones, movimiento cósmico y palpitación humana que nos sitúa en nuestra propia y auténtica dimensión en el cosmos; descubrimiento de bóveda, infinito espacio abierto a la meditación, hipnótica claridad de luna que nos sobrecoge e impregna de mágicas influencias, canto de las estrellas en incesante órbita, que se expresan como impulsos de nuestra existencia”.

Y continúa en las últimas líneas que, con motivo de su estreno, escribió el propio compositor:

“La partitura se desarrolla en un solo impulso; pero he querido acotar el camino introduciendo algunos apuntes poéticos que pudieran servir de faro para transitar por él sobre las estrellas, sobre la plenitud del vacío de la esfera infinita desde el vuelo de la luminosa oscuridad de la noche; esos apuntes son: *Caminos de la noche*, *Nocturno I*, *Constelación I*, *Nocturno II*, *La plenitud del silencio*, *Constelación II*, *Soledad* y *Caminos de la luz*”.

³⁷⁶ García Abril, en un principio, pensó titular la obra *Nocturnos y Constelaciones*. En la actualidad, sigue pensando que hubiese sido el título más preciso.

³⁷⁷ Este estreno formó parte de la programación del “XXXIX Curso Internacional de Música Española, Música en Compostela” y al día siguiente, los mismos intérpretes, la estrenarían en Orense. En noviembre de ese mismo año, Guillermo González y la Orquesta Joven de Andalucía (OJA) dirigidos por Juan de Udaeta, volverían a hacer sonar la mencionada obra, esta vez en Cádiz. Finalmente, volvería a ser interpretada en marzo del año siguiente, 1997, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid, por el pianista Guillermo González y la Orquesta Reina Sofía bajo la dirección de Maximino Zumalave.

Desde estos *Caminos de la luz*, invocación del alba luminosa, introduzco unos versos de nuestro Cancionero anónimo:

Al alba venid buen amigo
al alba venid
amigo a quien yo más quería
venid a la luz del día

que, con los versos de Rafael Alberti:

Paz en la tierra
y en los altos cielos
y en las constelaciones más lejanas

y unidos a los del poeta Ángel González:

Escucho tu silencio
oigo constelaciones
existes
creo en ti
eres me basta

nos acercan a la poética musical de estos *Nocturnos de la Antequeruela*, que aspiran a expresar un sentimiento de culminación de cántico espiritual, de emoción, de plenitud ante la profunda inmensidad de la nocturna esfera infinita. Poético misterio de las constelaciones más lejanas de Andalucía³⁷⁸.

Como hemos dicho anteriormente, esta obra está dividida en seis partes, las cuales tienen un título puesto por el propio compositor: *Calmadamente* (cc. 1-59), *Caminos de la noche* (cc. 60-145), *Nocturno I* (cc.146-168), *Constelación I* (cc.168-196), *Nocturno II* (cc.197-316), *La plenitud del silencio* (cc.317-427), *Constelación II* (cc. 428- 492), *Soledad* (cc. 493-596) y *Caminos de la luz* (cc. 597-677). Cada una de estas partes representa un área, ya sea de tensión, de estabilidad, inestabilidad, de movimientos rítmicos y/o melódicos, que ayudan a transmitir el sentimiento -buscado por el compositor- de cántico espiritual, de emoción, de misterio, de inmensidad, de infinito...

La introducción y *Caminos en la noche* representan la estabilidad, la tranquilidad, la quietud, la inmensidad de la noche... El *Nocturno I* representa la tensión, el misterio ante la oscuridad de la nocturnidad. La *Constelación I* es una pequeña cadencia donde se presentan materiales nuevos. Tiene momentos de tensión y distensión, dignos de un paseo cósmico por las estrellas, en el que llevamos nuestras emociones más íntimas e intransferibles. El *Nocturno II*, con un planteamiento similar al *I*, añade otros elementos más rítmicos. Aquí hemos vuelto a la oscuridad de la noche que, en algunos momentos, su misterio ya resulta familiar. *La plenitud del silencio* representa la parte lenta de la obra, la más melódica. La grandeza y la quietud del silencio se escuchan en la infinita lentitud. Las tres últimas -*Constelación II*, *Soledad*, *Caminos de la luz*- representan la gran Cadencia final donde el piano no cesa de ejecutar arpegios, grandes acordes y movimientos circulares.

Los *Nocturnos de la Antequeruela* son una excelente representación de la extensa producción pianística de García Abril que sirven para seguir ejemplificando el espíritu y la filosofía del humanismo: música profana con contenido espiritual. Un largo recorrido en soledad a través de las estrellas con la emoción alegre de sentir que al final está la deseada y esperada Luz: la vemos con nuestra inteligencia, la encontramos con nuestra

³⁷⁸ Notas al programa del estreno realizadas por el compositor.

verdad, la comprendemos con nuestros sentidos, la percibimos con nuestros sentimientos.

***NOCTURNOS DE LA ANTEQUERUELA*, 1996, para piano y orquesta de cuerda**

Antes de empezar *Caminos de la noche* hay una *Introducción* (*Calmadamente*, cc. 1-59-), por parte de la orquesta, compuesta bajo la utilización de una célula melódica que aparece en los primeros compases de los violines II, y que se va contrapunteando entre las voces por imitaciones y mutaciones. Comienza bajo el centro tonal de Sol.

Calmadamente
M. ♩ = 72-76

ANTÓN GARCÍA ABRIL

Hay que destacar también otro tipo de gestos que surgen, como el del compás 2 interpretado por las violas -dos notas cortas descansando en otra más larga-, y el del c. 14 por los violines I y II -movimiento circular de dos notas-, porque más tarde van a ser utilizados como acompañamiento.

Esta introducción comienza bajo el centro tonal de Sol pasando por Si, Sib, Reb y Re natural. En el c. 55, y para concluir esta introducción, la orquesta realiza, bajo el centro tonal de Re, una célula rítmica fundamental -nota repetida u ostinato- que será también material re-utilizable.

Ancora più
♩ = 131-138

Ancora più
♩ = 134-138

poco allarg.

non div. poco allarg. div. a 3

Esta introducción, junto a *Caminos de la noche*, funciona como una Obertura, ya que es la presentación de las pequeñas células que, a modo de leitmotiv, serán utilizadas por el compositor cuando éste lo precise, cuando la música se lo reclame.

En el c. 60 comienza *Caminos de la noche* con una melodía que el piano expresa a modo de recitativo. Esta melodía tiene algún giro de los movimientos circulares anteriores y se destensa con el elemento rítmico presentado en el c. 55 y ss, ahora bajo el centro tonal de Sol -c. 63-.

CAMINOS DE LA NOCHE
contemplativo
♩ = 92-96

libero

poco allarg.

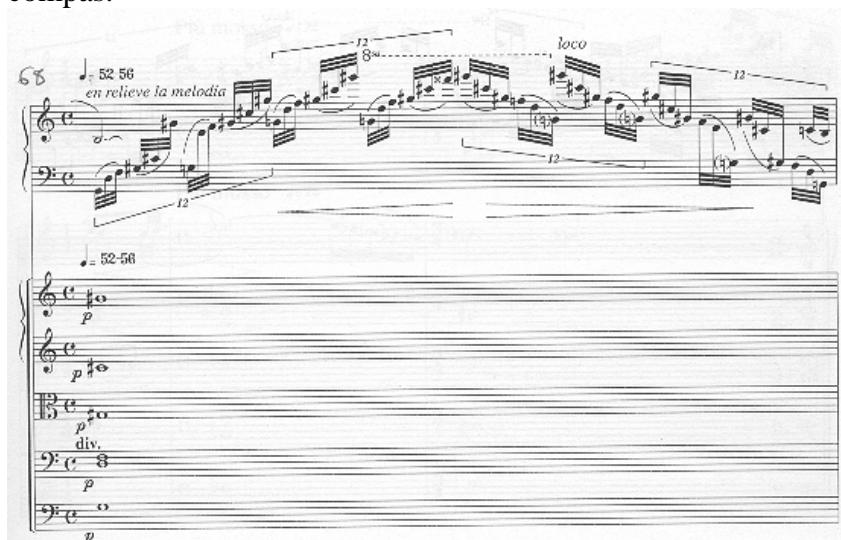
A tempo

contemplativo
♩ = 92-96

poco allarg.

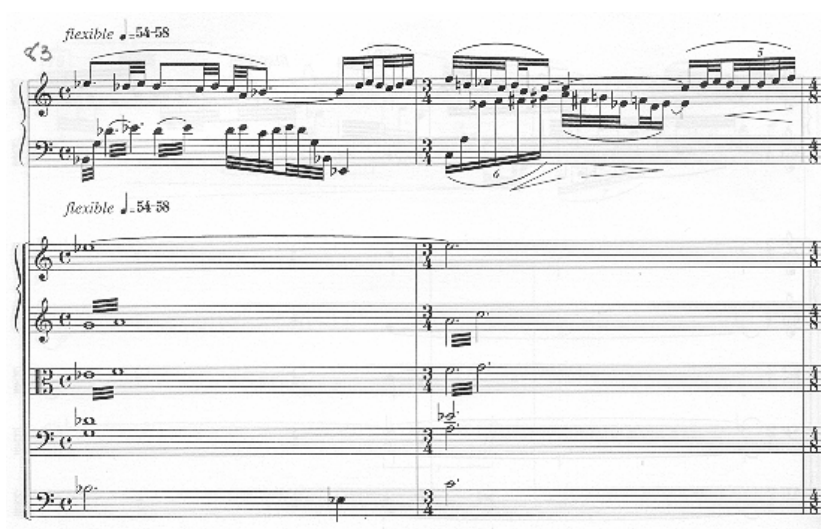
A tempo

Se repite una segunda vez y, en el c. 68, comienzan una serie de arpeggios en los que hay que destacar las últimas semicorcheas que aparecen en la mano derecha, antes de finalizar el compás.



Esta fórmula es la que conduce a los centros tonales pasando por Si -c. 68-, La -c. 69-, Lab -c. 70- y Sol -c. 71-. (Las cuerdas continúan con un pedal en Sol). Hay que señalar que la célula o fórmula anterior -de dos notas cortas descansando en una larga-, ya ha aparecido en la introducción siendo expuesta por las violas -c. 2-. Estos arpeggios están apoyados por notas largas expuestas por la orquesta -reflejando ésta la verticalidad, contrariamente al piano que dibuja la horizontalidad. Estas líneas, podrían representar el dibujo cósmico de la extensión y la profundidad infinita-.

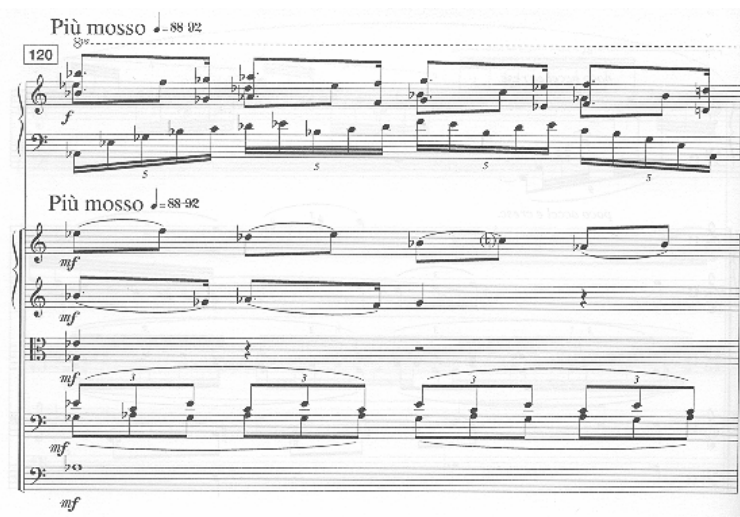
A partir del c. 78, y con centro tonal en Lab, se dan unas breves preguntas y respuestas, entre las dos manos, creadas con una variante de la célula del c. 60. Cuando comienza el piano aparece una nueva célula rítmica, en el c. 83, proveniente también del c. 60.



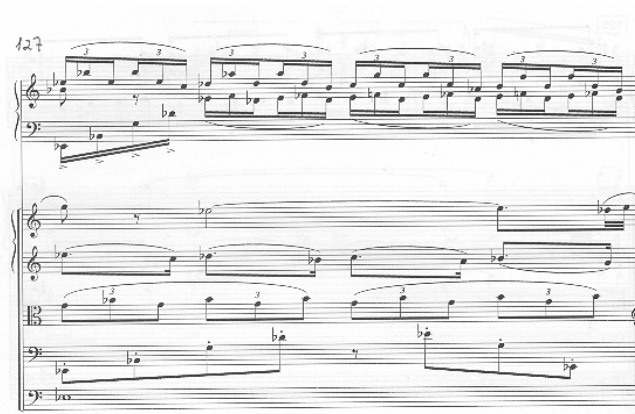
En los cc. 84 y 85, los violines I, cellos y contrabajos, acompañan con notas largas, mientras los violines II y violas realizan trémolos, el mismo adorno utilizado por el piano en la mano izquierda (cc. 73, 76-80). De los cc. 85 al 90 se realiza el movimiento circular derivado del c. 60 aparecido antes en el c. 42, pero enriquecido y variado. En los cc. 91-93 repite la orquesta el elemento rítmico que realizó en el c. 55 y ss, pero bajo

el centro tonal Do# y desembocando en la misma melodía del c. 60, ahora bajo el centro tonal Fa# -c. 94-. Dos compases después (cc. 96-97), en la parte del piano, aparecen en la mano izquierda unos elementos rítmicos que irán acompañando a los arpeggios y octavas partidas que comienzan en el c. 103 y ss. Simultáneamente, los violines I, cellos y contrabajos suenan con notas tenidas, mientras los violines II y las violas realizan los movimientos circulares que provienen de la fórmula del c. 60³⁷⁹. -La música ya empieza a caminar con cierta tensión-.

En el c. 120 en el piano aparece, en la mano derecha, otro elemento rítmico que, junto con la armonía -centro tonal Lab-, va a crear tensión y fuerza mientras, en la mano izquierda, surgen arpeggios.



Este elemento rítmico, que lo ejecutan también los violines II, va a ser utilizado para realizar preguntas y respuestas entre el piano y la orquesta (c. 123 y ss). Cuando la orquesta realiza este elemento rítmico, el piano expone movimientos circulares como acompañamiento hasta el c. 130³⁸⁰.



urante todo este proceso, el ritmo se enriquece de forma notable: grupos de tres, de dos, grupettos, todo combinado simultáneamente, para que las líneas, los instrumentos, se muevan de forma diferente, de forma independiente.

Desde el c. 131 al 145, la orquesta comienza a cadenciar a través de una escritura similar a la de la introducción añadiéndole el elemento rítmico aparecido en el c. 120 y

³⁷⁹ Igual que en los cs. 85 y ss. -El ritmo camina con las violas y los violines II-.

³⁸⁰ Desde el c. 127 se alternan los centros tonales La y Mib hasta desembocar definitivamente en La en el c. 131.

ss. En los últimos compases se cadencia en La con los elementos rítmicos que aparecen en el c. 55 y ss.



esta cadencia se realiza para dar paso al *Nocturno I* (cc. 146-168) que comienza bajo el centro tonal de Re con un elemento muy rítmico y a la vez muy dramático.



Se trata de una nota repetida, cuatro tresillos de corcheas y cuatro semicorcheas, en las que está implícita la otra célula rítmica, dos semicorcheas y nota larga que aparece ya en la introducción, que va aumentando la agógica en cada compás. El compositor escribe en la partitura un compás de 5/4 con la anotación añadida de 2+3. Esto es muy usual en García Abril y se traduce en un compás de 6/8 + otro de 3/4. Esto es el reflejo de una especie de hemiolas constantes o, más concretamente, el ritmo de guajira -ese ritmo de “ida y vuelta” nacido en Cuba y absorbido por el flamenco-. Esta formulación utilizada, junto con el ensanchamiento del compás y el movimiento intrínseco del mismo, le da a esta sección una gran fuerza dramática y riqueza rítmica a la vez, unido al españolismo andaluz claramente trabajado. La cuerda combina los grupos de semicorcheas en forma de trémolo, las notas largas y la célula rítmica de dos semicorcheas y nota larga -cc. 146, 151, 157, etc-. En esta sección se pasa por los centros tonales de Re (cc. 146-151), Do -c. 152-, Sol -c. 154-, Mi -c. 160-, Fa# -c. 162-, Mib -c. 163-, Solb -c. 164-, Fa -c. 165-, Reb -c. 166-, Sib -c. 167-.

En el c. 168 comienza la *Constelación I* (cc. 168-196) con los movimientos circulares - movimiento protagonista de las *Constelaciones*-.



Lo más característico de esta sección es esta fórmula circular, no solo por el protagonismo del piano, sino porque la cuerda también lo hace suyo representado por medio de *divisis*: violines I, *divisis* a 4; violines II, *divisis* a 3; violas, *divisis* a 2, creando una gran inestabilidad armónica -grandes choques de semitonos y tonos-. Estos *divisis*, es otro recurso buscado para el engrandecimiento y enriquecimiento sonoro. A partir del c. 174, y hasta el 191, cesan los *divisis* y la cuerda se ocupa de dar el soporte armónico al piano a través de notas tenidas -verticalidad frente a horizontalidad como en pasajes de *Caminos de la noche*-.



Hay que señalar que, además de este movimiento circular, en el piano es importante la formulación de tresillos de semicorcheas ascendentes frente a seis semicorcheas en la mano izquierda combinados con tresillos descendentes de semicorcheas (cc. 171-186). Desde el c. 188 al 191, el piano ejecuta una serie de arpeggios similares a pasajes de *Caminos de la noche* (cc. 68-71). La *Constelación I* comienza en el centro tonal de Sib - c. 168- pasando por Mi -c. 171-, Lab -c. 174-, Re -c. 183- y Lab -c. 191-.

En el c. 197 aparece el *Nocturno II* (cc. 197-316) presentando el mismo elemento rítmico del *Nocturno I*.



Se ha convertido en un elemento característico de los nocturnos y está acompañado por la orquesta con otros elementos que ya han aparecido, como el del c. 120. Los dos elementos van a estar conviviendo en esta parte utilizando un juego de preguntas y respuestas y pasando por los centros tonales de Re (cc. 197-ss.) y Sol (cc. 204-ss.).

Del compás 212 al 219 aparece, en el piano, una variación rítmica del comienzo de este Nocturno en 12/8 con carácter de zapateado. Simultáneamente, la orquesta acompaña en *pizzicato* de corcheas -a tempo los cellos y contrabajos, y a contratiempo los violines I, II y las violas-.



Del compás 220³⁸¹ al 226 se presenta un pasaje³⁸², que volverá a presentarse más tarde (cc. 259-262), en donde el piano realiza una serie de arpeggios mientras la cuerda dialoga a través de una variación del primer elemento -o célula- de esta obra.

³⁸¹ Aunque el pasaje está escrito en la partitura, el compositor deja al solista con libertad para que el piano quede en silencio o no -piano optativo-.

³⁸² Con los centros tonales siguientes: Re (cs. 220-223) y Sol (cs. 224-229).

Meno mosso
♩ = 88-96
220

Meno mosso
♩ = 88-96

Arco
f cant.

Arco
f cant.

Arco
f cant.

Arco
f cant.

En el c. 229 surge el elemento rítmico culminante de este *Nocturno* bajo el centro tonal Reb, que poco a poco va *crescendo*, creando un sonido pleno, con grandes acordes y acompañado por la orquesta con notas largas, tenidas; al final de cada compás están las fusas para dar más énfasis a lo anterior.

Meno mosso
♩ = 72-80

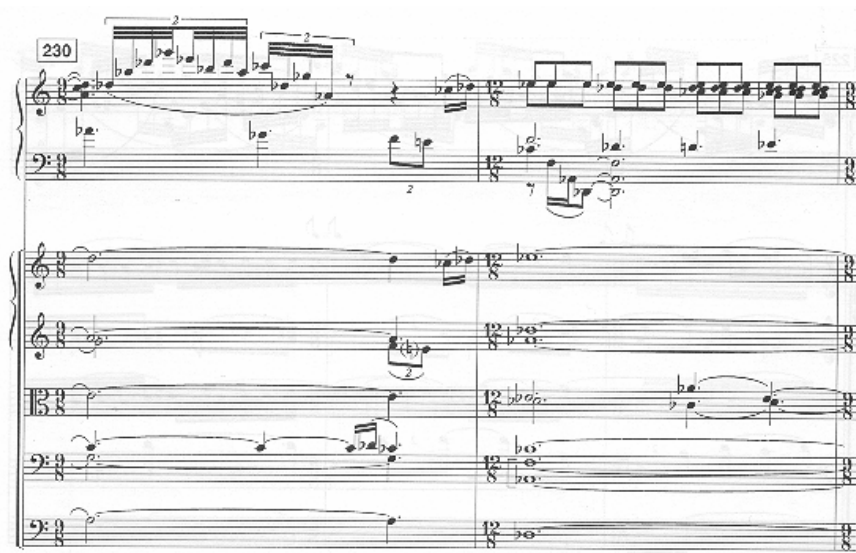
[En relieve la melodía de la voz inferior de la mano derecha]

Meno mosso
♩ = 72-80

p

p

p



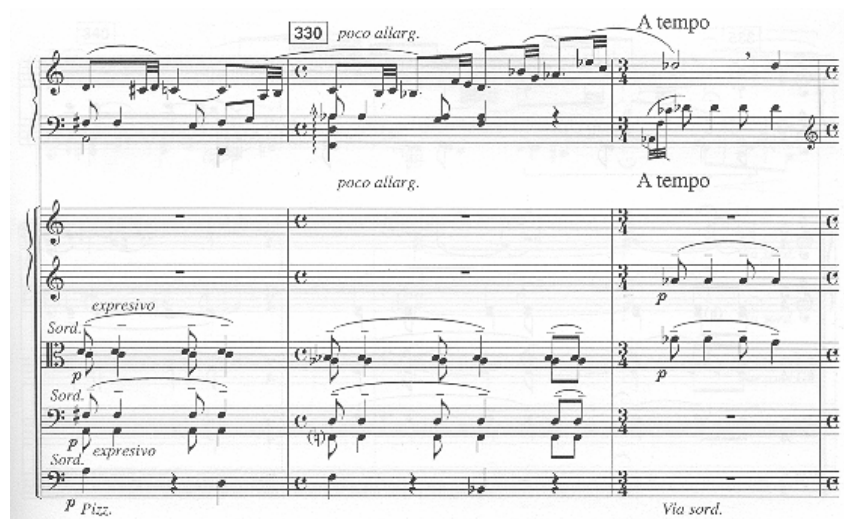
Modula a Lab (cc. 229-230-233-234), Reb (cc. 231-232-235-236), Mib (c. 237), La (c. 243), Fa# (c. 245). Del compás 259 al 268 estamos en una zona de transición hacia el puente.

En el compás 268 hay un puente que nos conduce al compás 271 y ss, en los que aparece la célula rítmica del c. 120. Es una zona muy inestable que va pasando por distintos centros tonales³⁸³.

Después se une al movimiento circular que está en Lab -c. 285-, caracterizado también por su inestabilidad. Cuando finaliza la parte del movimiento circular desemboca en una secuencia rítmica muy breve por parte del piano (cc. 287 y ss)³⁸⁴.

³⁸³ Do# (c. 271), La (cc. 274-275), Mib (c. 276), Mi (c. 278), Lab (c. 279), Fa (c. 281), Re (c. 283).

³⁸⁴ Es una variación del tema de los *Nocturnos* y de una célula rítmica de *Caminos de la noche* aparecida en los violines II (cc. 120-124). En esta sección se añaden los violines I surgiendo, además, otra célula rítmica y sincopada en forma de ostinato, variante de la aparecida en la *Introducción*.



Después, observamos unos diálogos entre el piano y la orquesta (cc. 345-352) unidos a movimientos circulares y arpeggios (cc. 353-361), parecidos a los de las *Constelaciones* y *Caminos de la luz*, que ahora ejecuta el piano acompañando.

A continuación -c. 357, pero ya había aparecido en el piano en el c. 346-, reaparece la célula tan característica de corchea con puntillo y dos fusas -aparecidas por primera vez en *Caminos de la noche*, c. 83, y anunciadas con anterioridad en el c. 45-, ahora combinadas con el cinquillo de semicorcheas (cc. 362-368), aunque ésta es una variación de la célula aparecida en el c. 271.



Esta misma célula volverá a reaparecer a partir de los cc. 399-411. Antes (c. 369 y ss.), surge el ritmo del zapateado del *Nocturno II* -c. 212 y ss.-, pero aquí realizado por las cuerdas mientras el piano acompaña con ostinatos y acordes desplegados.

Allegro ♩ = 132-144

369 *mf* *f*

Allegro ♩ = 132-144

370 *mf* *f* *Pizz.* *2* *(h)*

Después reaparecerá (cc. 381-392) el movimiento circular a cargo del piano mientras la cuerda acompaña con notas tenidas -verticalidad-. Ha pasado por los centros tonales de Do -c. 369-, Fa# -c. 377-, Fa natural -c. 381-, Mi -c. 385-. Hay que destacar también un período cadencial en los cc. 393-399 en Mi y desembocando en Do# -c. 399-. De los cc. 399-411, el piano desarrolla la célula principal pasando después a las cuerdas.

En el c. 412 comienza una secuencia rítmica, se trata de un clímax rítmico, otra sección culminante -en la voz interior del acorde está el motivo inicial de la *Introducción* de la obra-. Pasa por los centros tonales de Fa# -c. 412-, Mib -c. 417- y Do -c. 422-, principalmente.

En el c. 428, comienza la *Constelación II* (cc. 428-492)³⁸⁵.

³⁸⁵ Pasa por distintos centros tonales: Re -c. 428-, Sol -c. 435-, Mi -c. 438-, Reb -c. 440-, Reb -c. 465-, Sib -c. 467-, Sol -c. 469-, Mi -c. 471-, Do#-c. 473-.

Esta parte, y el principio de *Soledad* (cc. 428-493), es una especie de gran cadencia pianística llena de movimientos circulares y arpeggios, y donde también aparecen esquemas cromáticos. En el c. 430 se presenta la primera cadencia de *piano solo* (cc. 430-431) y *piano intercalado con la orquesta*. La segunda cadencia surge en el c. 442.

Ambas son cromáticas, aunque quizá podamos decir que la primera está atraída hacia el centro tonal Re y la segunda a Reb. En el c. 443, comienza una sección con elementos conocidos. Carácter lírico: c. 458; carácter rítmico: c. 462; movimientos circulares: cc. 465 y ss. A continuación, se presenta una pequeña cadencia de piano -c. 475- con elementos del primer tema, llegando a una parte de gran tensión con el centro tonal de Do# -c. 476-.

The image displays a musical score for piano and orchestra, measures 476 to 493. The piano part is written in treble and bass staves, featuring complex circular and arpeggiated patterns. The orchestral part includes strings and woodwinds, with the strings playing a rhythmic pattern. The score is marked with 'f p' (forte piano) and 'cresc.' (crescendo). The piano part is marked 'Senza sord.' (without sordina) and 'cresc.'.

Desde el c. 476 hasta el principio de la *Soledad* -c. 493-, el piano realiza movimientos circulares mientras la cuerda inicia un movimiento circular rítmico combinándolo con notas tenidas, notas largas, junto con el movimiento circular idéntico al empleado por el piano.

En el c. 493 comienza la *Soledad* (cc. 493-596) donde se presenta la Cadencia de *piano solo* principal de la obra. Se inicia por una célula, ya presentada anteriormente, -cabeza de uno de los motivos principales de *Caminos de la noche*, c. 83-. Cuando ejecuta esta célula en la mano derecha, la izquierda acompaña con movimientos circulares. Esto está intercalado por una serie de arpeggios en ambas manos, hasta presentar otro elemento rítmico de dos semicorcheas en tercera descendente y dos notas repetidas. Pasamos por los centros tonales de Do#, Sol# y Mi, principalmente. En el c. 494 se inicia un pasaje melódico de cinco compases, en dinámica *forte*, hasta llegar al c. 499, donde comienza de nuevo un movimiento lírico simultaneado por un movimiento rítmico que ejecuta la orquesta. Está en Re, pasando después a Do -c. 510-.

Più mosso ♩ = 132-138

p e cresc. poco a poco

Più mosso ♩ = 132-138

p e cresc. poco a poco

p e cresc. poco a poco

p e cresc. poco a poco

Pizz.-Arco

p e cresc. poco a poco

Pizz.-Arco

p e cresc. poco a poco

500

En el c. 523 -centro tonal Mib- comienza una secuencia rítmica de tresillos con movimiento circular simulando un zapateado –universalismo, españolismo-.

Y en el c. 543, la orquesta realiza el movimiento circular pasando por los siguientes centros tonales: Fa -c. 543-, Si -c. 547-, Sol -c. 549-, Do -c. 552-. En el c. 563 da comienzo una secuencia de escalas de Sib, pasando por los centros tonales de Do y Fa#, hasta llegar al punto culminante de los cc. 587-595 con dinámica *ff* –comienza el c. 587 en el centro tonal de Reb-.

Più mosso ♩ - 108 116

ff

Più mosso ♩ - 108 116

f

Pizz.

f

525

56 106

ff

106 div.

f

Arco

f

Finalmente desembocamos en el c. 597 donde se da paso a *Caminos de la Luz*.

Musical score for "CAMINOS DE LA LUZ" starting at measure 597. The score is for a piano and orchestra. The piano part features rapid, circular movements in the right hand, marked *pp* and *Arco*. The orchestra part features rapid, circular movements in the strings, marked *mf* and *Arco*. The tempo is marked 92-100.

Se inicia con movimientos circulares en Do -c. 597-, Si -c. 600- y Mib -c. 603-. En el c. 610, el piano realiza una serie de acordes en forma de arpeggios, similares a las cadencias anteriores.

Desde el c. 612 al 618, y con centro tonal en Mib, se presenta una zona dialogada entre la orquesta y el piano con movimientos circulares y bajo tenido. A partir del c. 618, y hasta llegar al 629, sigue el diálogo, pero el bajo realiza un movimiento descendente³⁸⁶. Desde que comienza *Caminos de la luz*, se da una gran tensión sonora que presagia el final. El centro tonal -desde el c. 629-, que predomina sin variar hasta el final, es Mib como si existiese un gran pedal. En el c. 629, y hasta el 633, violas, cellos y contrabajos, que antes presentaban quietud por medio de las notas tenidas, ahora se tornan en movimiento -utilización de corcheas-.

Musical score for "CAMINOS DE LA LUZ" starting at measure 630. The score is for a piano and orchestra. The piano part features rapid, circular movements in the right hand, marked *pp* and *Arco*. The orchestra part features rapid, circular movements in the strings, marked *mf* and *Arco*. The tempo is marked 92-100.

³⁸⁶ Pasamos por los centros tonales siguientes: Do, Do#, Sib, Lab, Solb, Mib -este último será el centro tonal más importante hasta el final de la obra-.

Poco più ♩ = 92-100

635

p

Poco più ♩ = 92-100

f-p

f-p

f-p

f-p

[illegible]

VIII.3.6. Balada de los Arrayanes, 1996

Balada de los Arrayanes, 1996, para piano. Surge como encargo del pianista uruguayo Humberto Quagliata al maestro García Abril y dedicada a Manuel de Falla en el cincuenta aniversario de su muerte³⁸⁷.

García Abril homenajea a su admirado don Manuel a través de esta balada que alude a los arrayanes, poblado de arbustos que rodea la Alhambra de Granada, espacio, monumento y lugar reiterado y magistralmente evocado por el maestro gaditano. De forma similar que estos singulares, hermosos y olorosos arbustos se mueven, adornan y acompañan al citado palacio, tratan de emular las meditadas intenciones improvisatorias que el contenido de esta pieza quiere representar. Coplas y recitativos, contrapuntos y verticalidad, ostinatos y contratiempos, multiplicidad rítmica y polimelodiosidad, fusionan a lo árabe y a lo andaluz, a lo español y a lo universal, a Falla y a García Abril dando, como resultado, una representativa obra garciabriliana.

Obra de grandes dimensiones y destacado virtuosismo. Técnica y musicalmente de dificultad superior. Lograda desde un punto de vista estructural con numerosos contrastes rítmicos y destacados desarrollos. Lírica y rítmica se combinan, como en casi toda la obra pianística y el *corpus* general garciabriliano.

La estructuramos en una sección expositiva –A–, otra de desarrollo –B–, seguida de una reexpositiva –A’– y finalizando en una *Coda*. Estas secciones tienen varias subsecciones que van marcando el carácter y sentido de las mismas. En A se presentan gran parte de los materiales que serán utilizados después. El tema *a* presenta la melodía con espíritu lírico y cantáble que define a esta obra. En *b* se añaden el espíritu de copla que va a venir a continuación (cc. 43; 46-50) y los anuncios rítmicos que más tarde se desarrollarán (cc 34-35; 38-39; 44-45; 51-ss.). B presenta, por medio de *b1*, la idea de la copla bien desarrollada: ambas manos en paralelo plantean una copla inspirada y con sentido interrogante. Los grandes arcos y el dibujo circular están presentes. Contestaciones no conclusivas son planteadas en otros planos sonoros. Después de un puente con la misma idea de A –*a*– llegamos a la sección rítmica –*b2*–, un gran desarrollo de los compases rítmicos que han aparecido anteriormente, ya que utiliza parte de sus células. Toda esta zona es el punto culminante, rítmicamente con la presencia de sus compases cadenciales (cs. 199-207) donde hay un reposo –calderón–. Este desarrollo tiene una fuerte coherencia gracias a la evolución melódica que seguimos escuchando que es, realmente y a su vez, un desarrollo de la copla *b1*. A través de un puente más estático, nos dirigimos, rítmicamente, a la reexposición o A’ –literal en veinticinco compases–. Aquí la música se hace cada vez más brillante por medio de la multiplicación de voces, densidad integral y aumentación de *dinámica*. La *Coda* es la reafirmación de todo lo anterior añadiendo, además, la compresión rítmica: final apoteósico y rotundo.

³⁸⁷ El 26 de agosto de 1996 fue su estreno organizado por la Quincena Musical Donostiarra dentro del ciclo “Música del siglo XX”.

BALADA DE LOS ARRAYANES, 1996, para piano

A (cc. 1-79) primera gran sección, dividida a su vez en subsecciones temáticas

a (cc. 1-40) melódico

b1 (cc. 40-79) combinación de copla e interludios rítmicos

b2 (cc. 80-108) tema con carácter de copla

punte (cc. 109-118) -es el tema *a* con carácter y función de puente-

B (cc. 119-246) gran desarrollo

sección principal (cc. 119-208) carácter rítmico

punte (cc. 209-246) desarrollado dirigiéndose a *A'*

A' (cc. 247-332), reaparecen los tres temas –dos de ellos combinados–

a' (cc. 247-289)

b1'+b2' (cc. 290-332)

Coda (cc. 333-361)

A (cc. 1-79) comienza con el tema *a* (cc. 1-40) que tiene como base el intervalo de tercera menor (Lab-Fa/ Solb-Mib). La célula principal es un *grupo de tres corcheas descendentes* con un bajo de negra con puntillo. Cada primera nota de las tres corcheas es una negra con puntillo; estas notas largas van formando una melodía muy lírica, protagonista en esta obra. A este tema se le une un diseño con intervalos de tercera en compás ternario -habíamos comenzado en 6/8- y un grupeto de notas ascendentes. Éste es el diseño principal, prolongado y modificado, durante cuatro compases. Las modificaciones son debidas a los cambios de compás, utilizados con frecuencia por el compositor, para romper la estabilidad del pulso. Esta primera frase (cc. 1-9), formada por las dos ideas repetidas, está en el centro tonal de Lab.



En el c. 10 vuelve al tema, esta vez la melodía enarmonizada y desarrollada. La célula continúa en tresillos con alguna introducción de grupetos. La frase se siente acabada por la aparición, de nuevo, en los cc. 25 y 26, del grupeto ascendente con la célula ternaria de intervalos de tercera. Esta frase desarrollada pasa por Sib -c. 14-, Mib -c. 18-, Fa -c. 22- y La -c. 25-. En el c. 27 reutiliza el tema como idea de cuatro

compases y otros cuatro, unidos a los compases cadenciales para llegar al primer punto de descanso en el c. 36. Esta frase, que nos lleva a la cadencia, pasa por Do# -c. 28-, Si -c. 30-, La -c. 32- y Sol -c. 34-. Se puede ver el descenso armónico por tonos enteros, una señal de reposo cadencial (el último se repite dos veces, cc. 34-40).

El tema *b1* (cc. 40-79) introduce la idea de copla que lucirá protagonista en *b2*. Comienza con el diseño de recitativo-copla y calderón con el que finalizó el tema *a*, pero esta vez con el carácter de pregunta o parte del diálogo que realiza con los interludios rítmicos que configuran esta zona. La idea principal de *b* es una copla, que a medida que se desarrolla, se intensifica en carácter, ritmo etc... A los compases de copla le suceden otros rítmicos con la inclusión de células que utilizará después en la sección rítmica. La fórmula del tema cantáble está compuesta, principalmente, por *dos semicorcheas ascendentes seguidas de tres negras con puntillo y nota larga* -con algún adorno o modificación antes de ese reposo- al unísono en ambas manos, lo que nos introduce ese carácter de copla comentado anteriormente. Los puntos de reposo en los que descansa esta fórmula se dan en Do# -c. 43- y Mi -c. 50-, pasando por La en los cc. 44-45.



Esta sección se caracteriza por los cambios de compás -recurso que había aparecido levemente al comienzo- 5/8, 6/8, 3/4, 5/16, 10/16, 8/16, 7/16, 2/4, etc... En principio, hasta el c. 61, diferencia claramente las dos partes, rítmica y copla. Los compases rítmicos presentan la célula: *corchea-semicorchea-silencio de semicorchea*.

En el c. 62 comienza a desarrollar estos compases rítmicos más densamente. Hasta aquí, las frases de la zona rítmica (cc. 44, 51, 57) tienen el centro tonal Mi, aunque en el c. 61 reposa en Re -necesario recordar que Re es el centro tonal del comienzo de este desarrollo rítmico-. Continúa con la idea de frases que descansan en nota larga o calderón y se intercalan con la copla. Comienza a mezclar varias células rítmicas: *semicorchea-negra* -c. 62 (puede ser derivada e invertida de la célula del c. 51); *negra con puntillo-semicorchea* -c.71-; sínkopas (cc. 74, 76). Todos estos ritmos tienen voces intermedias a ritmo de semicorcheas, lo que le da cierta estabilidad y coherencia rítmica.



Los centros tonales por los que pasa son: La -c. 62-, Mi -c. 65-, Si -c. 70-, Do# -c. 71-, finalizando en Mi -c. 79-. Se puede intuir una cadencia tradicional en el c. 77 (Fa-Si-Mi).

b2 (cs. 80-108) es la idea desarrollada que ya había aparecido en *b1*: paralelismo en las dos manos introduciendo, en algunos compases, bajos tenidos. Es una copla de profunda inspiración y con sentido interrogante, completada por contestaciones no conclusivas que son presentadas después, en otros planos sonoros. Sigue con los cambios de compás y los puntos de reposo: en Re -c. 81-, Reb -c. 89-, La -c. 93-, Mib -c. 98-, Fa -c. 102- y Dob -c. 104-. De la misma forma que en *b1* se podía ver el diálogo entre copla y ritmo, en *b2*, que se prolonga hasta el c. 108, se puede observar el diálogo de la copla a dos niveles: comienza con un tema de arpeggios ascendentes y descendentes -c. 80- contestado por otros dos compases. Esto se sucede, como decíamos, a modo de diálogo.

El puente (cc. 109-118) tiene la función de dirigirnos a la segunda gran sección que denominamos *desarrollo*. Se inicia en el c. 109 comenzando con el tema *a* -intervalos de tercera, grupos de tres corcheas y semicorcheas ascendentes-. Esta vez surge la melodía con la nota Do -c. 109- con centro tonal en Mi, -cc. 113, 114- y Sol -c.117-.

Esta repetición del tema *a* se puede interpretar, como se dijo anteriormente, como la introducción del gran desarrollo rítmico o un puente entre *la gran sección expositiva A* y *la gran sección de desarrollo B*.



B (cs. 119-246) Esta importante sección de desarrollo con carácter rítmico la podemos dividir en dos partes: *la principal*, propiamente dicha (cc. 119-208) y *el puente* (cc. 209-246), que nos dirige a *A'*.

La *sección principal* de este desarrollo abarca hasta el c. 208 y tiene un fuerte carácter rítmico; se puede interpretar como un gran desarrollo de los compases rítmicos que han aparecido antes, ya que utiliza parte de sus células. Hasta el c. 137 expone una idea de nota tenida en la mano derecha que tiene por debajo acordes a contratiempo –y en la mano izquierda desplegados-. Esto lo intercala añadiendo algunos compases con la célula que va a desarrollar -*corchea, dos semicorcheas y dos corcheas*-. Para retomar la nota tenida realiza escalas ascendentes con esta célula -cc. 124 y 133-. Pasa por Mi -c. 119- y Re -c. 134-.



En el c. 138 comienza el desarrollo de la célula descrita antes, jugando con la alternancia de las manos -primero aparece en la derecha, luego en la izquierda-; con la alternancia de los elementos de la célula, con la célula simultánea en ambas manos, etc...

También se pueden ver elementos anteriores: síncopas -c. 139-, bajos a contratiempo -c. 153-, notas tenidas, etc...

A partir del c. 159, siguiendo el desarrollo de la parte rítmica, comienza a aumentar la densidad. La mano izquierda, a contratiempo, realiza ahora octavas y notas dobles; en la mano derecha aparecen octavas y acordes. Sigue con todos los elementos aparecidos

antes: dos semicorcheas, corcheas -que también aparecen sincopadas-, escalas en semicorcheas, notas tenidas -ya sea en el bajo o en la superior-, la célula aparecida en el c. 17 (*corchea con puntillo-semicorchea*) y su ampliación en el c. 171 (*negra con puntillo-corchea*).



En ciertos momentos marca un ritmo estable en el bajo con arpeggios ascendentes y descendentes de corcheas -del mismo modo que en la otra parte rítmica conseguía estabilidad con el pulso de semicorcheas-. Toda esta zona es el punto culminante rítmicamente, con la presencia de sus compases cadenciales (cc. 200-207) donde hay un reposo -calderón, c. 208-. En estos compases prima el estatismo rítmico a contratiempo y la armonía (siempre el mismo acorde y cambiando sólo el bajo: Fa#-Si (V-I)). Hasta aquí, los centros tonales de la parte rítmica son: Re -c. 139-, Si -c.153-, Do# -c. 177-, Mi -c.184-, Sol -c.186-, Mi -c. 189-, Fa -c. 191-, Re -c. 193- Sib -c.195- y Si -c. 200-. Todo este desarrollo rítmico tiene una fuerte coherencia gracias al desarrollo melódico que se escucha en la voz superior que es, realmente y a su vez, un desarrollo de la copla b2.

Puente (cc. 209-246) Del c. 209 al c. 246 hay un puente más estático rítmicamente -utiliza repeticiones del mismo diseño con leves variaciones y modulando- que nos lleva a una reexposición de A un tono ascendida. El diseño principal del puente está derivado de células anteriores. Se trata de una célula anacrúsica -dos fusas o semicorchea- que cae en una nota larga tenida, mientras el bajo salta a ritmo de negra y las voces intermedias realizan notas dobles sincopadas.



Hacia el final del puente -c. 237- aparece de nuevo la célula *corchea-dos semicorcheas* como voz intermedia en lugar de las sincopas. Cadencia disminuyendo el

ritmo a figuras más largas -negras-. En esta sección los centros tonales son: Si -c. 210-, Re -c. 224-, Si -c. 238-, Reb -c. 240- y Sib -c. 242-.

A' (cc. 247-332) a' (cc. 247-289) Del c. 247 al 271 es una reexposición literal de los 25 primeros compases de la obra un tono ascendente.



Tras esto -cc. 272 y ss.- retoma la idea aparecida en el c. 159 pero desarrollándola de forma diferente. Introduce tresillos que va a modificar junto con las octavas a ritmo de negras que ya habían aparecido -c. 159-; la célula *corchea-dos semicorcheas*; los bajos tenidos hasta la última parte del compás -derivados de la célula *corchea con puntillo, semicorchea*-. Aquí prima, como hemos dicho antes, los tresillos y las octavas. Los centros tonales son: Sib -c. 278- (hasta aquí no ha pasado por ningún centro claro) y Sol -c. 286-.



Del c. 290 al 332 -b1' + b2'- da una nueva visión a la idea del tema b1 y b2 -c. 40 y ss; 44 y ss.; 80 y ss.- pero esta vez mucho más elaborada y con la utilización de los recursos aparecidos antes. Las ideas que combina son la alternancia de compases rítmicos con compases de copla -de nuevo el diálogo- con paralelismo en ambas manos separados por notas largas, silencios o calderones. La copla siempre tiene la misma

figuración: octavas en la derecha dobladas por una nota en la izquierda, todo a ritmo de corchea.



Únicamente cambia en el c. 331, ya hacia la cadencia, al aumentar la densidad en ambas manos e introducir un bajo tenido. Por el contrario, los compases rítmicos tienen distinta figuración, aunque relacionada, cuya idea principal es la síncopa -con primera parte en silencio- y las notas a contratiempo. En esta zona de alternancia melódica y rítmica, los centros tonales son: Mi -c. 292-, Do -c. 306-, Mib -c. 313-, Si -c. 320-, Sib -c. 331- y Do# -c. 332-.

Coda (cc. 333-361) A partir del c. 333 comienza la zona cadencial, *Coda*, en la que se va aumentando progresivamente la densidad. Se caracteriza por la mezcla de pulsos y acentos que hacia el final se estabilizan con las dos manos iguales. La mano derecha realiza continuamente un diseño de octava -nota doble a ritmo de semicorchea-, que sirve de acompañamiento hasta el c. 348.



Hasta el c. 336, marca claramente el ritmo de guajira y lo intercala en la izquierda con la célula *dos semicorcheas-nota larga* (inversión de la célula del c. 123 que tanto ha desarrollado) en dos octavas, con octavas a ritmo de corcheas -c. 337-, combinando así el ritmo ternario con el binario y con octavas descendentes arpegiadas a ritmo de semicorchea.



Todos estos ritmos repetitivos nos llevan al punto culminante cadencial. A partir del c. 349, las dos manos retoman la idea de copla con ambas manos y en paralelo unificando el ritmo. Se da una compresión rítmica hasta el c. 353,

terminando, en los últimos compases, con la idea de copla que descansa en nota larga pero de una manera agitada marcando claramente el final. Finaliza en Do#, centro tonal en que ha permanecido toda esta zona cadencial. Destacamos, para concluir, la bajada cromática de la izquierda desde Do#, y en distintas octavas, y la cadencia final Sol-Do#.

VIII.3.7. Lurkantak, 1997

*Lurkantak (Cantos de la tierra)*³⁸⁸, 1997³⁸⁹, cantata para gran coro mixto y orquesta. Es la sexta cantata garciabriliana y está integrada por once números o secciones: 1- *Txakolin-Txacolin*; 2- *Sail au egin* (Hagamos este campo); 3- *Xori Kantazale* (Pajarillo cantor); 4- *Xori erresiñula* (El ruiseñor); 5- *Ohian beltzian* (El bosque sombrío); 6- *Ziriko beltza* (El carnero negro); 7- *Xorietan bürüzagi* (El primero entre los pájaros); 8- *Ohian zugatzik ederrena* (El árbol más bello del bosque); 9- *Triste niz bihot-zetik* (Estoy triste de corazón); 10- *Mendi-gaña* (Cumbre de montaña); 11- *Bultzi-Leiotik* (Desde el tren en marcha). Los nueve primeros números musican textos populares. Los textos de los números 10 y 11 son autoría de José María Aguirre Egaña “Lizardi”.

El título de *Lurkantak* está inspirado en un verso del autor José María Aguirre Egaña “Lizardi”. Este verso es un canto a la tierra:

Oi, lur, Oi, lur! (*¡Oh, tierra, oh, tierra,*
Oi, ene lur nerea!... *oh, tierra mía!)*

“Cuando recibo un encargo, mi responsabilidad me lleva a tomarme un tiempo, más o menos largo, para meditar en cómo debo diseñar la obra. En esos momentos embrionarios de *Lurkantak* me di cuenta de que la música tenía que nacer de las entrañas del pueblo vasco para, después, darle la estructura formal de la fusión de lo sinfónico y coral, de lo que debe ser una cantata de gran formato... Me rodeé de los mejores asesores lingüísticos³⁹⁰ para no tener duda alguna de que todo lo insertado en la partitura musical saliese, realmente, de las raíces de la cultura vasca... Escuché mucha música popular de esta tierra –canciones de tema amoroso, canciones de cuna, canciones del campo...- y de ahí salieron algunas ideas para mis células germinales, tanto rítmicas, tímbricas como melódicas... Después, todo esto lo intenté hacer posible dentro de mi técnica y de mi lenguaje para conseguir mi profunda convicción y filosofía: de que fuese una música inspirada en el pueblo vasco y creada en su homenaje, pero entendible por todos y para todos, con un lenguaje universal”, nos relata García Abril.

La partitura de la cantata *Lurkantak (Cantos de la Tierra)* se abre con su primer canto a las labores del campo, a la recogida de sus frutos, con *Txakolín-Txakolín*. El ritmo del popular zortzico, la célula corchea con puntillo-semicorchea, la atmósfera de lo popular en los cantos de los hombres y de las mujeres, el contraste del canto de fonemas percutidos con otros cantábiles, los enlaces poderosos de los instrumentos más graves de la plantilla orquestal –trombones, cellos y contrabajos-, el paseo del canto por las diferentes familias orquestales y la explosión de la percusión en la sección reexpositiva nos anuncian, a través de esta positiva obertura, un camino humano y espiritual por los *Cantos de la Tierra*.

El descenso por cuartas, realizado en el final del primer número, ayuda a apaciguar la música que se dirige, reteniendo progresivamente el tempo, hacia el segundo número de la obra, *Sail au egin (Hagamos este campo)*. Una metáfora del cuidado amoroso de la tierra, del orgullo en el regalo de la herencia de nuestras raíces. Tranquilidad en el cambio del *tempo* y profundo trabajo modal, inician un canto de recitado, a modo de *salmodia*. Modalidad y tonalidad conviven en este canto de inspiradas líneas contrapuntísticas, con el protagonismo de la dinámica de los *pianos* y en el contexto de un profundo lirismo.

Xori kantazale (Pajarillo cantor) es el tercer número de esta cantata. Viveza y alegría contrastando con el número anterior. La célula motívica es el cinquillo de

³⁸⁸ Esta obra nace por encargo del Orfeón Donostiarra para conmemorar el centenario de su fundación.

³⁸⁹ Fue estrenada el 24 de agosto de 1997 en el Teatro Victoria Eugenia dentro de la “Quincena Musical Donostiarra”. Fue interpretado por el Orfeón Donostiarra –su director José Antoni Alfaro- y la Orquesta Sinfónica de Galicia, todos bajo la batuta de Víctor Pablo Pérez.

³⁹⁰ Mírem Egaña, Marisol de las Cuevas y Javier Jacinto, alumno de su cátedra de composición.

semicorcheas, elemento determinante en todo este poema, alternado por los diferentes instrumentos de la orquesta. Contrapuntos entre las voces del coro y entre el coro y la orquesta, cromatismos, momentos protagonistas de la percusión y los metales, y silencios que interrumpen esa explosión arrebatadora, nos dejan sin aliento en este canto en la fe de la felicidad y de su búsqueda.

Volátil y etéreo canto de *Xori erresñulla (El ruiseñor)* es presentado en el siguiente número de *Lurkantak*. Indeterminación tonal para esta sección donde la célula motívica protagonista (mordente-corchea, mordente-corchea, nota larga-semicorcheas-nota larga) es utilizada por los distintos instrumentos durante todo este número imitando el canto del ruiseñor, protagonista de este cuarto poema. Se crea así un ambiente calmado que nos hace personarnos en un paisaje bucólico, rodeados del canto de los pájaros, que ayudan al hombre en los cánticos del amor que interpretan, en su nombre, con formas canónicas y homofónicas, los hombres y las mujeres del coro.

En *Ohian beltzian (El bosque sombrío)*, quinto número de esta cantata, presenta un paisaje de gran belleza orquestal y vocal. Investigación tonal, a través de múltiples modulaciones, y numerosos cromatismos otorgan a los cantábiles y células móviles, presentadas en este número, profunda riqueza sonora y emoción contenida al máximo.

Sobre un colchón de corcheas, en diferentes instrumentos y en nota pedal, se presenta la cabeza del motivo melódico principal de este número, un ágil diseño en las mencionadas figuras ejecutado por las trompas. Así comienza *Zikiro beltza (El carnero negro)*, sexto número de *Lurkantak*. Después, asistimos a la entonación del motivo melódico, al completo, donde aparece la primera estrofa del poema por parte de las sopranos. A continuación, y con la entrada de los contraltos, se presenta un diseño más dancístico, de negra-corchea, simulando un 6/8, al que se unen los tenores en forma de canon. Trabajo tonal y modal para un número brillante, lleno de fuerza y empuje, casi ancestral, donde la percusión instrumental y fonética son protagonistas del color y la explosión festiva de esta sección.

Xorietan bürüzagi (El primero entre los pájaros) es el séptimo número de esta cantata donde el contraste con el anterior es el primer aviso auditivo. Después de un aire movido y alegre, desembocamos en un ambiente lírico, intimista, de recogimiento y melancolía. Enarmonías, cromatismos, reposos semicadenciales y cadencias plagales, junto con dinámicas en *pianissimos*, ayudan, con la verticalidad y la homofonía del coro, a llenar de contenido poético la textura de este inspirado fragmento musical.

En el octavo número de esta cantata, *Ohian zugatzik ederrena (El árbol más bello del bosque)*, los cánones de las voces y los contratiempos de las familias orquestales, envueltos en numerosas enarmonías y cromatismos, son protagonistas. El poderoso ritmo del contratiempo imprime la verticalidad y las líneas melódicas de los cánones la horizontalidad. Rítmica, movimiento y abundancia textural animan el contenido apasionado del poema de esta emocionada sección.

La lírica, la intimidad y la melancolía vuelven en *Triste niz bihotzetik (Estoy triste de corazón)*, noveno número de *Lurkantak*, que nos retrotrae a la cuarta sección de la obra por su atmósfera recogida y misteriosa, así como por la constancia en su inestabilidad tonal. Esto sucede hasta que el coro, en una parte de este fragmento musical, devuelve la estabilidad a este número en una atmósfera poética, casi espiritual, entonando un pasaje de gran profundidad y belleza lírica. A continuación, una zona instrumental, de carácter rítmico, alcanza el color, la tensión y el clímax que, a modo de transición, nos preparan para el siguiente número.

La rítmica de la anterior transición explota al inicio de *Mendi-gaña (Cumbre de montaña)*, décimo número de esta cantata, yuxtapuesto al último de la obra, *Bultzi-leiotik (Desde el tren en marcha)*. Volvemos a la célula germinal del inicio de la

cantata, corchea con puntillo-semicorchea, y al popular ritmo de zortzico cantando las cuatro voces del coro al unísono. En esta sección hay una perfecta convivencia entre lo rítmico, protagonizado por los pasajes instrumentales, y lo melódico, liderado por las voces del coro en un ambiente donde el concepto enarmónico es protagonista.

Y parafraseando y haciendo honor al título *Bultzi-Leiotik (Desde el tren en marcha)* no descendemos de ese tren en marcha, sino que continuamos, desde el número anterior, hacia el final de esta cantata. Con un comienzo *Aleluyático*, como dice la partitura, muy similar al del poema anterior, nos encontramos con una pregunta del coro y una respuesta de la orquesta, ambas contundentes, rotundas. La pregunta es directa y clara con las dos primeras palabras del texto y valores largos mientras que la respuesta, no menos potente, presenta el motivo repetido del cinquillo de semicorcheas. Con una estructura tipo *rondo* se van alternando lo estrófico, tranquilidad contenida, y lo repetitivo, rítmica explosiva y poderosa, hasta la llegada de la brillante y enérgica conclusión. Con un martilleante ritmo, 3+2+3+2, el coro repite hasta cuatro veces y a doble unísono -sopranos, tenores y bajos, por un lado, y contraltos y barítonos, por otro- una semifrase de cuatro compases equivalente a los dos primeros versos del poema; todo contextualizado alrededor de la gran masa sonora utilizada para este apoteósico final. Y para concluir, una compresión rítmica, un gran *accelerando*, unido a la total participación de la orquesta, hacen culminar esta obra de forma explosiva y excitante, tal como nos lo ejemplifica el grito final del coro. Un grito que sale de las entrañas del ser humano, de las entrañas de *Lurkantak*; el tránsito humano y espiritual vivido por un pueblo a través de los *Cantos de su Tierra*.

LURKANTAK, 1997, cantata para gran coro mixto y orquesta.
(**CANTOS DE LA TIERRA**)

Lurkantak es presentada con una plantilla orquestal brillante y extensa, donde los instrumentos de percusión son protagonistas.

3 flautas (flautín), 3 oboes (corno inglés), 3 clarinetes (requinto y clarinete bajo), 3 fagotes (contrafagot);

4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, trombón bajo, tuba;

5 percusionistas para la completa paleta de percusión: caja, caja II, campanas, árbol de campanas, castañuelas, cascabeles, crótalos, celesta (lira en defecto), bombo, güiro, látigo, lija (o güiro), lira, pandereta, platos, platos frotados, plato suspendido, triángulo grande, triángulo pequeño, timbal I, timbal II, xilófono;

arpa, cuerda y piano.

I. Txakolin-txakolin

Su estructura puede ser la siguiente:

A, sección expositiva (cc.1-49)

B, sección contrastante (cc. 50-105)

A' (cc.106-146)

B' (cc.147-176)

A, sección expositiva (cc.1-49)

Del c. 1 al c. 16 da comienzo una introducción instrumental de carácter muy rítmico con varios cambios de compás y combinaciones del tipo *tres* contra *dos* que procuran un clima de tensión ascendente sobre la dominante de SolM. Se inicia con el compás 5/8, modelo del popular ritmo de zortzico.

Allegro (con júbilo) M. 240 3+3+2

3 Flautas
II Mza a Fl. en Sol
III Mza a Flauto

3 Oboes
II Mza a Co. Ingls

3 Clarinetes
II Mza a Trombones
III Mza a Cl. Bajo

3 Fagotes
III Mza a Contr. Fg.

4 Trompas

3 Trombones
Tbn. Bajo y Tuba

Perc. 1^a Caja

Perc. 2^a Triángulo

Perc. 3^a

Perc. 4^a

Perc. 5^a Xilófono

Timbales

Píase

Arpa

Coro

Allegro (con júbilo) M. 240 3+3+2

Violines I

Violines II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

A continuación una frase de doce compases (cc. 7-19) con tres semifrases de cuatro, cada una sobre la armonía de SolM, en la que aparece el coro entonando la primera estrofa del poema en tono alegre y vivo. Destaca en ella el empleo de la célula corchea con puntillo-semicorchea.

The image shows a musical score for measures 10 through 19. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Trombone), percussion (Percussion 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabajo), and a choir (Soprano, Alto, Tenor, Baritone). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Del c. 19 al c. 27 se presenta una frase contrastante con la anterior, ya que predomina en ella la dinámica *piano* que alterna con los *sforzatos* con que se inicia cada uno de los cuatro versos aquí cantados.

En esta misma atmósfera más recogida se nos presentan los siguientes cuatro versos del poema. Los dos primeros los cantan los hombres (cc. 27-31) con el único acompañamiento de vientos y de castañuelas, lo cual otorga al fragmento un color popular muy acentuado, seguidos de otros dos cantados por mujeres (cc.31-35), con acompañamiento mayoritario de cuerdas. La célula corchea con puntillo-semicorchea se vuelve a utilizar en estas frases, las cuales se encuentran sobre la dominante de Sol.

Del c. 35 al c. 40 hay una repetición de la introducción instrumental -ahora a modo de puente- con más presencia de los metales en su primera mitad, los cuales dibujan un ascenso por cuartas hasta llegar al 9/8 en el que aparece más nítidamente la dominante de Sol.

A continuación (cc. 41-49) repetición de las semifrases primera y tercera del comienzo con algunas variantes en la letra y en la música del resto de voces, ya que la única melodía repetida es la cantada por los sopranos.

B, sección contrastante (cc. 50-105)

(cc. 50-65) Cambio de modo –Solm– en el que aparecen tres frases donde el coro canta fonemas percutidos, lo cual contrasta con las frases cantábiles de A. El enlace entre una y otra frase viene dado por los instrumentos más graves -trombones, cellos y contrabajos-, que repiten el mismo dibujo al contestar al coro cuando éste calla creándose, así, una progresión que nos lleva a otros tres tonos diferentes -Fam, MibM y Re, que es donde comienza la siguiente sección-. Los rápidos diseños de los violines no hacen sino constituir un elemento más que añade dramatismo a esta parte central.

A continuación (cc. 66-73) aparece un pedal de ocho compases sobre la dominante de Sol en la que se recupera el carácter distendido y amable de A. Se puede articular en dos mitades de cuatro compases en las que la línea principal, donde reaparece la célula corchea con puntillo-semicorchea, la cantan las maderas. Cuando parece que la presentación del xilófono nos anuncia el regreso, en realidad volvemos a la brusquedad de los compases anteriores.

Del c. 74 al c. 89 hay una repetición de los cc. 50-65, ahora en los tonos de Sibm, Labm y Solbm.

(cc 90-101) Siguiendo la progresión armónica que antes terminaba en Re, la de ahora nos deja en Fa, tono en el que se presenta la misma melodía del c. 66. Ésta se responde casi en su totalidad, pues en el c. 97 las flautas abandonan la susodicha melodía para realizar un dibujo por cuartas descendentes con los sonidos en *picado* de SibM, lo cual nos deja ver la función de dominante de FaM en todo este fragmento y los siguientes.

A continuación (cc. 102-105), un pequeño puente de cuatro compases con una intencionada disminución del tempo cuya función es devolvernos a A. El corno inglés, los oboes y, quizás más notoriamente, los clarinetes, presentan sendos diseños sobre la dominante de SibM.

A' (cc.106-146)

Reexposición de A en SibM, aunque en cada una de las introducciones se suprimen dos compases, como ocurre con el cuarto verso que en esta ocasión no aparece. Destaca la mayor utilización de la percusión, así como un aumento en las dinámicas utilizadas por el coro, factores que contribuyen a otorgar mayor relevancia a esta reexposición.

B' (cc. 147-176)

Aunque con variaciones en el ritmo y en la letra del coro, u otras relativas al doblaje de los violines por parte de las flautas, del c. 147 al c. 162 se repite la misma progresión de los cc. 74 al 89 desde Sibm hasta Fa.

A continuación (cc. 163-176) hay una repetición de la melodía contrastante con B en FaM como dominante de Sib –c. 90-. Esta vez son los violines y violas los que apoyan esta línea, originalmente propiedad de las maderas. El descenso por cuartas se realiza ahora ligando y no picando los sonidos de SibM, lo cual ayuda a apaciguar la música que se dirige, reteniendo progresivamente el tempo, hacia el segundo número de la obra –c. 177-.

II. Sail au egin (Hagamos este campo)

El principal contraste con el anterior número lo constituye el cambio de tempo - mucho más tranquilo- y de atmósfera. Asimismo, la modalidad está presente en buena parte de este segundo fragmento.

Su estructura puede ser la siguiente:

Introducción (cc. 177-198)

sección modal (cc. 199-254)

sección tonal (cc. 255-307)

Introducción (cc. 177-198)

Comenzamos este segundo número sobre la pedal de Fa, que pronto veremos que pasa a ser un centro modal. La familia de los clarinetes, con el requinto como protagonista, comienza a entonar un canto de carácter inclinado a lo modal a modo de recitación, de ahí la indicación del compositor *como una salmodia*. Este canto dura cinco compases desde su inicio, y es en el cuarto compás donde, a modo de conclusión,

los fagotes nos muestran el “Mib” –c. 181- que nos hace pensar, cada vez con más seguridad, que nos encontramos en el modo de Fa Mixolidio.

Como una salmodia M. J. - 54-60

180

Como una salmodia M. J. - 54-60

La siguiente recitación (cc. 183-187), también de cinco compases y protagonizada igualmente por los oboes y el corno inglés, vuelve a incluir el “Mi” natural, pero al mismo tiempo instrumentos como los fagotes, el arpa –c. 183- o las flautas doblando a los fagotes al final de esta segunda frase –c. 185-, hacen que la lucha entre tonalidad y modalidad no quede aún resuelta del todo.

(cc. 188-198) Pese al movimiento por cuartas de cellos y contrabajos, simulando una cadencia perfecta de Fa hacia Sib, la modalidad se asienta definitivamente en los primeros compases de este fragmento. A la entrada del contrafagot –c. 192-, imitando y variando la melodía de los cellos, sí que se efectúa un movimiento armónico por cuarta, de carácter tonal, de Fa Mixolidio a Sib con séptima, el cual resuelve a su vez en Mib con séptima (cc. 193-194). Los últimos cuatro compases (cc. 195-198) son una repetición de los cuatro primeros (188-191) con dos diferencias: encontrarse ahora la melodía en las flautas y no en los cellos, y constituir este pasaje una semicadencia sobre Fa, ya que la armonía pertenece al acorde de Do con séptima.

sección modal (cc. 199-254)

(cc. 199-213) Resolviendo la semicadencia anterior de nuevo en el mundo de Fa Mixolidio, aparece al fin el coro sólo con mujeres –c. 199- entonando dos frases de siete compases cada una. Cada voz lleva su propia melodía en un juego contrapuntístico de

carácter puramente modal. Mientras que las sopranos sólo entonan dos versos del poema, encontrado en sus finales de frase un giro de tresillo que se va a ir repitiendo hasta la sección tonal, las contraltos entonan la primera completa. Todo ello con el mínimo acompañamiento orquestal -una pedal de Fa en la cuerda y el mismo diseño conclusivo de los fagotes del c. 181 en los vientos al final de cada frase-, creándose así un clima tranquilo a la par que enigmático.

200

Sempre legato

Sopran. Sail au e - gin e - gin e - gin e - ta

Contr. Sai - la e - gin e - gin e - gin au e - gin e - ta ber - tue - ra

205 210

Fl. 1 y III

Fl. II

Fl. 1 y II

Pic.

Sopran. ber - tue - ra Sail au e - gin e - gin

Contr. Au e - gi - ten et pi - de - gu - be - re - de - ruak

En el mismo ámbito modal de Fa Mixolidio se nos presentan dos nuevas frases, una de doce compases (cc. 214-225) y otra de siete (cc 226-232). En la primera se distinguen para las sopranos tres semifrases de cuatro compases donde no declaman versos, sino que solo intervienen con la interjección A!; mientras las contraltos recitan en total cuatro versos, incluidos en dos semifrases de seis compases y, por tanto, dos versos cada una. La frase de siete compases (cc. 226-232) presenta los dos siguientes versos del poema y otorga, de nuevo, más relevancia a las sopranos que vuelven a jugar contrapuntísticamente con las contraltos tras haber constituido, en la frase anterior, un simple relleno con sonidos doblados a la quinta.

Presentación de los siguientes dos versos del poema (cc. 233-240) con la ampliación a tres voces femeninas –las sopranos recitan los versos, las contraltos desdobladas intervienen con la interjección A!- y la aparición, durante tres compases de la dominante de Fa (cc. 235-237), Do con séptima. Tras un fugaz apoyo de color sobre Mib con séptima en la armonía de la cuerda del c. 239, en la tercera parte del mismo volvemos a encontrar la dominante de Fa que esta vez resuelve, en el siguiente compás –c. 240-, en

la armonía de LaM con un pequeño inciso melódico del corno inglés. Este compás sirve de paréntesis a la atmósfera en la que nos hallamos, para abordarla nuevamente en los siguientes compases.

(cc. 241-254) Después de las originalidades armónicas anteriores se restablece el clima misterioso de Fa Mixolidio en el cual, las tres voces femeninas, cantan dos nuevas frases de siete compases cada una con los últimos cuatro versos del poema. El giro conclusivo de los fagotes se ha venido utilizando en los finales de frase de toda esta gran sección –c. 181-, y no sólo ya en los vientos, como ahora observamos en los violines -c. 254-.

sección tonal (cc. 255-307)

(cc. 255-259) A partir de aquí abandonamos el modalismo conservando el tono de Fa, pero ahora como dominante de Sib como nos hace ver la aparición de instrumentos como los cellos, violas o el *divisi* de los bajos con el intervalo de séptima entre Fa y Mib. El coro, por su parte, añade a los hombres y no utiliza los diseños empleados anteriormente por las mujeres. El dibujo de los violines primeros, en los dos compases introductorios al coro, será utilizado durante el resto de esta sección tonal, incluso en otros instrumentos, para ir creando tensión (con la célula dos semicorcheas-corchea) al final de las frases del coro.

The image displays a musical score for measures 255-259. The score is written for a large orchestra and a vocal ensemble. The orchestration includes Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), Trumpets (Tromp.), Trombones (Tromb.), Soprano (Sopran.), Contralto (Contr.), Tenor (Tenor.), and Bass (Bajo.). The vocal parts include Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'M. 100-108'. The score begins with a rehearsal mark '255'. The vocal parts enter in measure 255 with the lyrics 'Ma - ri - a kon - pa - ri - a - tik'. The instrumental parts provide a harmonic and rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 255-258 and the second system covering measures 259-262. The score is written for a large orchestra and a vocal ensemble.

(cc. 260-266) Si en la sección anterior encontrábamos Fa con séptima como sustancia armónica, aquí se vuelven a repetir los diseños de cuerda y voz, aunque adornados, en la armonía de Lab, con séptima durante tres compases para resolver, a continuación, en el tono de RebM, también con séptima, donde estaremos otros cuatro compases. El dibujo de los violines lo ejecutan ahora los oboes. Los diseños adornados de la voz consisten en la inclusión de tresillos de corcheas ofreciendo, de nuevo, el dos contra tres.

(cc. 267-285) Haciendo uso los fagotes y las trompas del diseño de las semicorcheas del c. 255, la armonía efectúa un salto de tercera menor, entre Reb con séptima, de donde veníamos, y Si con séptima, acorde con el que se introduce la entrada de las mujeres durante dos compases. A partir de aquí, con el acorde de Mib con séptima, la tensión va en aumento debido a la incesante repetición del motivo de las semicorcheas y al cromatismo empleado por las mujeres durante dos frases. La primera, de seis compases (cc. 269-274), termina en el acorde de Fa# con séptima, mientras que la siguiente (cc. 275-.279) dura un compás menos y efectúa su cadencia en Do con novena y séptima –c. 279-. El cromatismo referido es el responsable de estas modulaciones. Por último, son las contraltos y los tenores los que recogen el testigo en esta progresión, cantando una última frase a unísono de seis compases que termina como empezó este fragmento, en Mib con séptima.

Del c. 285 al c. 290 se presenta un puente instrumental en el acorde de Mib con séptima que nos conduce, con el diseño de semicorcheas en violines y violas y los grupos irregulares de las trompetas como protagonistas, hacia el clímax que veníamos buscando en el tono de LaM con séptima y novena.

(cc. 290-302) En el c. 293 se inicia la última intervención del coro en este número entonando una variante de la primera estrofa del poema. La tensión acumulada hasta ahora se libera al comenzar toda la plantilla en la dinámica *piano*. Tras la primera semifrase (cc. 292-294) de tres compases en la tónica de LaM, la dominante menor con séptima inicia una nueva dinámica de tensión en ascenso –c. 295-, promovida por multitud de cromatismos y disonancias, si bien la secuencia armónica se puede identificar como Fa# con séptima, Rem –c. 297-, Si con séptima, Lab con séptima –c. 298-, y Re con séptima –c. 299-, acorde este último en el que el coro terminará su intervención tras haber alcanzado el clímax en el c. 299 serenándose, después, hasta el c. 302.

300

Del c. 303 al c. 307 finaliza este número o sección con una pequeña *codetta instrumental* con la cuerda como protagonista, acompañada de un par de clarinetes. La música se apacigua finalmente mientras los violines realizan saltarines dibujos sobre las notas de Re con séptima, novena y oncenava -ver clarinetes-, tono en el que hemos terminado la anterior sucesión de modulaciones.

Xori kantazale (El primero entre los pájaros)

Como ocurría con el número anterior, éste también supone un cambio de tempo y carácter con la música inmediatamente anterior.

Se puede estructurar de la siguiente forma:

A, sección *expositiva* (cc. 308-419)

B, sección *contrastante* (cc. 419-466)

A' (cc. 467-522)

B' (cc. 522-575)

A, sección *expositiva* (cc. 308-419): *introducción, exposición y transición*

Introducción (cc. 308-334)

Cambiando del ámbito armónico de Re al de Si con oncenava -Mi- o, si preferimos, con la tónica a la que llegaremos en la entrada del coro incluida previamente en el

acorde de dominante -procedimiento éste que encontraremos a lo largo de este tercer número-, nos encontramos con una introducción orquestal viva y alegre, en contraste, como ya se ha dicho, con el número anterior.

En el primer compás las flautas y oboes presentan un motivo en forma de cinquillo de semicorcheas que va a constituir un elemento determinante en todo este poema. Este motivo se va, progresivamente, alargando y trasladando, a lo largo de todos estos compases introductorios, al resto de instrumentos, si bien la cuerda se limita a introducir el material de relleno armónico a la vez que marca el pulso.

Allegro M. J. 126-132

310

Allegro M. J. 126-132

En el c. 330, la música se vuelve mucho más densa debido a la inclusión de una rítmica percusión con timbales, mientras que los violines y el piano favorecen a la creciente tensión con el motivo del cinquillo deformado en dobles tresillos. Todo ello culminará en el compás de silencio previo a la entrada del coro.

Exposición (cc. 335-392)

(cc. 335-365) Ya en el acorde de MiM, el coro comienza su intervención con tres compases a modo de introducción protagonizado por contraltos y bajos que cantan corcheas a contratiempo siendo, a su vez, imitados por clarinetes y fagotes. Éste será el cometido de estas voces durante toda esta exposición. Ya en el siguiente compás –c. 338–, las sopranos y los tenores comienzan a entonar los primeros versos de este tercer

poema. En concreto, ésta primera estrofa se desarrolla hasta el c. 365, y se articula en tres frases diferentes.

340

Fl. 1 y II

Ob. 1 y II

Ob. III con Ca. Ingt.

Cl. 1 y III

Fag.

Tromp.

Tuba

Arpa

Sopran. Xo - ri kan - ta - za - le ei - je - rra, muñ o - te híz kan - ta taen?

Contr. ei - je - rra, muñ o - te híz kan -

Tenor. Xo - ri kan - ta - za - le ei - je - rra, muñ o - te híz kan - ta taen?

Baj. ei - je - rra, muñ o - te híz kan -

VL. I

VL. II

Vln. Pizz.

Vcln. Pizz.

Chb. Arco

Las dos primeras frases tienen una duración cada una de nueve compases, si bien el canto de sopranos y tenores dura sólo seis compases. Lo cierto es que, desde el quinto compás de cada una de estas frases, el viento y el piano recuperan el diseño del cinquillo, usado en la introducción, en sus dos primeros estadios a modo de contestación al coro. Por su parte, contraltos y bajos continúan con su acompañamiento a contratiempo doblados por parte de la cuerda y del viento.

La tercera frase (cc. 356-365) prescinde del acompañamiento de contraltos y bajos, y es la única que presenta una alternativa armónica al pedal Mi, más o menos uniforme, utilizado en las dos frases anteriores. La secuencia, que otorga a la frase un color especial, es la siguiente: MiM –c. 356-, SolM –c. 357-, MiM, LaM –c. 358-, Sim, SolM –c. 359-, ReM, LaM –c. 360-, Fa#m, SiM -II y V de Mi-, c. 361- y, finalmente, MiM donde la música vuelve a descansar hasta el c. 365 con los contratiempos del resto del coro, y parte de la cuerda y las maderas como protagonistas.

Del c. 365 al c. 392 se presenta una repetición íntegra de la sección anterior con el consiguiente avance en el poema de una estrofa más. La diferencia más notoria aparece

al final de la primera frase –c. 370- donde bajos y contraltos contestan al resto del coro, con sus contratiempos particulares, hasta el comienzo del siguiente verso, aspecto que no ocurría en el homólogo c. 343.

Transición (cc. 393-419)

Repetición de los compases de introducción, con algunas diferencias. Aun existiendo éstas, lo cierto es que la función de transición-introducción del pasaje sigue siendo igual de efectiva, así como la tensión que se va acumulando compás tras compás y la inclusión final de la arrebatadora percusión, tras la que aparece ese compás de silencio que nos deja sin aliento:

- Si los primeros compases de este tercer número estaban adheridos al acorde de Si como dominante de Mi, los de ahora están inscritos en el de Mi como dominante de La.
- Existe una presencia más notoria de los metales. Como ejemplo encontramos a las trompetas ejecutando nuevos y repetitivos diseños en cinquillo, así como las trompas, que a partir del c. 401, y con un intervalo de dos compases entre repetición, ejecutan una pequeña célula, originaria del c. 351, junto a algunas trompetas que, en los últimos cuatro compases, se descompondrá en corcheas para alimentar la tensión del pasaje.
- Si en los compases homólogos (cc. 326-329) la célula de cinquillo característica de este número iba siendo contestada entre flautas y oboes, por un lado, y flautas, clarinetes y piano, por el otro, ahora esa alternancia la protagonizan primero los violines y luego la madera (cc. 411-414). Esta repetición del motivo de cinquillo en cada compás no hace sino acrecentar el clima de la música antes de introducir la explosión final que supone la entrada de la percusión –c. 415-.
- La introducción de la percusión también es diferente. Mientras que en la introducción el motivo de la lira y el xilófono era imitado por flautas y oboes, así como aparecían vertiginosos tresillos en violines y piano, ahora el único motivo compartido es éste mismo de dobles tresillos, seisillos en violines y xilófono. Así, la madera comienza trinando para unirse en los dos últimos compases a los seisillos de los violines, mientras que la lira queda en solitario con un bonito dibujo de corcheas y semicorcheas abandonado justo en el último compás sonante.

B, sección contrastante (cc. 419-466): introducción y desarrollo

Introducción (cc. 419-446)

El violín retoma el motivo de cinquillo, ahora en La7, y crea una pequeña melodía descendente repitiendo en otros dos acordes: en Re7 durante cuatro compases, al igual que hizo en La, y en Si7 en el cual, tras repetir esos cuatro compases de melodía, incidirá una y otra vez en el cinquillo deformándolo en seisillo -c. 436-, y así hasta el c. 438. A partir del siguiente compás –c. 439-, los violines cambian los seisillos por otra pequeña célula melódica en corcheas que vuelven a repetir y comprimir en los últimos

cuatro compases para, con ayuda de cajas y platos, volver a crear una tensión, en el mismo acorde de Si7, culminada en un nuevo compás de silencio –c. 446-.

Desarrollo (cc. 447-466)

La última melodía utilizada por los violines se retoma ahora también en las maderas, y mediante cromatismo en la misma caemos en la dominante de Si –c. 447, tercera parte- y modulamos finalmente a Lab7 –c. 448, cuarta parte-, acorde en el que, tres compases más tarde, aparece el coro. La primera frase cantada por el coro, de cuatro compases, se inscribe, como ya se ha dicho, en el acorde de Lab7, si bien una enarmonía al final de la misma nos transporta al mundo sonoro de Fa# con novena y séptima. Por su parte, en el piano y las maderas vuelve a aparecer el motivo de cinquillo de semicorcheas, omnipresente en este número. Una vez que el coro comienza el segundo verso de esta tercera estrofa aquí incluida, y tras la caída en Si7 del c. 456, sucesivas modulaciones acontecerán compás tras compás entre Si7 y Mib7, debido a la enarmonía Re#-Mib. Finalmente, siendo Mib el vencedor en estas luchas, nos establecemos en él al comienzo de la tercera frase, verso del coro –c. 459-, y hasta el c. 464, donde volvemos a encontrar la enarmonía anterior con las consecuentes modulaciones de este tipo entre Mib y Si. La modulación definitiva se produce al final del canto de esta tercera estrofa –c. 465- y nos deja en el acorde de Do7, en el cual comenzaremos la reexposición.

460

Fl. *a3*

Obs. *a3*

Cl. *1 y II*

Cl. *III* *III Muta a Clarinete*

Fag.

Trom. *1 y II*

Trom. *1 y II*

Trom. B.

Pia.

Sopra. *na - hi de - rei - ac -* *but mai - ta - - ti, e - ta de - na ki - - ta - ti be - har di -*

Contr. *na - hi de - rei - ac -* *but mai - ta - - ti e - ta de - na ki - - ta - ti be -*

Tenor. *na - hi de - rei - ac -* *but mai - ta - - ti e - ta de - na ki - - ta - ti be -*

Baj. *na - hi de - rei - ac -* *but mai - ta -*

VI. I *Arco*

VI. II *Arco*

Vla. *Arco*

Vcl. *Arco*

Cb.

A' (cc. 467-522)

Del c. 467 al c. 493 hay una repetición casi idéntica de los primeros compases de este número, ahora con la armonía de Do7.

Del c. 494 al c. 522 se presenta una reexposición en Fa7 de las tres frases que constituyeron el canto de la primera estrofa de este tercer poema, siendo aquí la cuarta estrofa la interpretada por el coro.

B' (cc. 522-575)

(cc. 522-544) Abandonando la textura anterior, los violines primeros vuelven a utilizar la célula melódica que crearon en el c. 419, con el motivo del cinquillo. Si aquella fue una sección introductoria al canto, la función ahora de la plantilla orquestal es la de acompañar, con aquellos diseños de B, al coro en los últimos versos del poema.

Resolviendo armónicamente desde Fa7 a Sib, en estos compases se transportará la progresión acórdica experimentada en sus compases homólogos (La7-Re7-Si 7=Sib7-Mib7-Do7), mientras que el coro ayudará a tensificar la música con cada una de estas modulaciones. A partir de Do7, las semifrases del coro se irán acortando y comprimiendo, cada vez más, hasta llegar a los tresillos de los cc. 535-537. Es en éste último compás en el que aparecen los seisillos, que ya lo hicieron en el c. 435 y donde la tensión se incrementa notoriamente gracias también a las insistentes corcheas del coro, las cuales encuentran su culminación en los cc. 543-544 ayudadas, desde el c. 538, por la inclusión de la percusión a imagen de su primera aparición –c. 330-.

(cc. 545-559) Lejos de encontrar aún el clímax de esta sección, la tensión se mantiene en los mismos niveles del fragmento anterior. La repetición incesante del

cinquillo por parte de los violines y de otros instrumentos con los que alternarlo -véase la sorprendente aparición de este motivo en xilófono y lira en el c. 546- contribuye a ello. Las trompas y trompetas, por su parte, exponen una poderosa melodía acentuada desde el c. 545 hasta el c. 557 en el caso de las trompas, quedándose las trompetas a medio camino. Armónicamente, este pasaje comienza resolviendo la anterior armonía de Do7 en la correspondiente de Fa con novena y séptima, en la cual el coro entona de nuevo el primer y repetido verso del poema con los contratiempos propios de bajos y contraltos. A partir de este acorde, la progresión armónica efectúa una línea descendente, pasando por los acordes de MibM -c. 552- y Reb7 (cc. 553-555). El clímax de este tercer número llega por fin en el c. 556 sobre el acorde en fortísimo de Sib7 con oncena, habiendo pasado previamente en el compás anterior por Labm7.

(cc. 560-569) Sin dejar de alternarse el cinquillo, deformado ya en doble tresillo-seisillo en el c. 564 -como ya ocurriera en los compases de introducción-, entre cuerda y viento, el coro en pleno vuelve a los contratiempos abordando con ellos los dos últimos versos del poema sobre la armonía de Sol con novena y séptima. En el c. 564 vuelve a aparecer la percusión más arrolladora que nunca, acompañada de los seisillos en flautas, oboes y violines, y de las enérgicas corcheas del coro, pero la resolución en el acorde de Re7 con oncena del c. 568 no resulta tan triunfal y satisfactoria como la acontecida en el c. 556.

(cc. 570-575) La música por fin se apacigua, y sólo escuchamos ahora el cinquillo alternado entre flauta y requinto por un lado, y oboes y corno inglés por el otro. El motivo se va alargando en cada una de sus repeticiones -septillo, oncillo- hasta llegar al melisma del c. 574 culminado, en el 575, en la tercera del acorde -Re7, Fa#-, tan denostada en los acordes aparecidos en este tercer número.

575

IV. *Xori erresñula* (El ruiseñor)

Una de las características más destacables de este cuarto número, aparte de la atmósfera enigmática rescatada del segundo, es la ausencia de un centro tonal claro, si bien se comienza y acaba en el acorde de Sol. Ciertamente es también que, observando los comienzos y finales de frases del coro, se puede hablar de una bipolaridad entre este acorde y el de su dominante, Re, pero el abuso de modulaciones enármónicas y cromáticas a lo largo de todo el número hace que sea difícil encontrar un discurso tonal claramente conducido, por lo que la sensación reinante es la de cierta indeterminación tonal.

Se puede estructurar de la siguiente forma:

Introducción (cc. 576-600)

Canto (cc. 600-644)

Final y Transición (cc. 645-657)

Introducción (cc. 576-600)

Se trata de un pasaje orquestal que nos presenta la célula melódica utilizada por los distintos instrumentos durante todo este número (mordente-corchea, mordente-corchea, nota larga-semicorcheas-nota larga). La encontramos por primera vez en los oboes –c. 576–, contestados en el compás siguiente por los fagotes. Otras células también se verán dobladas, caso de la presentada en flautas y clarinetes en el c. 585, pero ninguna se repetirá tan insistentemente como ésta, la cual imita el canto del ruiseñor, el protagonista de este cuarto poema. Se crea así un ambiente calmado que nos hace personarnos en un paisaje bucólico rodeados del canto de los pájaros.

The image shows a musical score for the introduction of 'Xori erresñula'. It includes staves for Oboe (III con Cn. Ingl.), Bassoon (Fg.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), and Viola (Vla.). The tempo is 'Calmadamente' and the meter is 'M. 3/4'. A box labeled '580' highlights a specific measure in the Oboe part.

Resolviendo tonalmente el acorde con el que terminábamos el número anterior, Re, en el de SolM, vemos como el canto del ruiseñor va pasando por diversos acordes hasta encontrar de nuevo la semicadencia sobre Re en el c. 590: tras un amago de modalidad en el c. 580 con las notas de Sol Frigio, encontramos Lab7 –c. 582–, Sol#dis7 (cc. 583-584), Do#7 (cc. 585-586), Si7 –c. 587–, Lab7 –c. 588– y Fa7 –c. 589–.

Canto (cc. 600-644)

(cc. 600-618) Aparece el coro cantando una intimista melodía en SolM que se irá desarrollando sobre los dos primeros versos de este corto poema. Esta intervención se puede articular en tres semifrases de cinco compases cada una. La primera se incluye totalmente en el acorde de SolM, pero ya en la segunda –c. 604–, que comienza repitiendo la música de la primera, observamos las primeras modulaciones, en este caso a Si7 –c. 607– y a La7 con novena –c. 609–. En este último compás comienza la tercera semifrase del coro que, tras pasar por los acordes de La#dis7, Fa#7, Mib7 y Lab7 con novena, desembocará en una nueva semicadencia sobre la dominante de Sol en el c.

613, coloreada en ocasiones, como la del c. 615 en los violines primeros, con notas extrañas al acorde.

605

Sordina

610

Cornos Inglés

(cc. 618-630) En el c. 618 comienza una nueva frase del coro, interpretando el tercer verso del poema, en la que no se resuelve la semicadencia anterior, sino que se mantiene el acorde de Re7 durante los primeros cuatro compases a modo de semifrase. Es a partir del c. 623, con Do7, cuando comienzan a aparecer las modulaciones: Fa#7 con novena – c. 624-, Mib7 –c. 625-, Si7 con novena, Lab7 –c. 626 y Re7 con novena. Finalmente, la frase descansa sobre el acorde de Sol7 con novena –c. 628-, produciéndose así un encadenamiento tonal por cuartas, poco usual en este número con respecto al acorde de Re del compás anterior.

(cc. 630-644) Comienza la última intervención del coro –c. 630-, asimismo dividida en tres semifrases. La primera (cc. 630-633), en la armonía todavía de Sol, entona el cuarto y último verso del poema durante cuatro compases, incluyendo el único guiño al motivo del ruseñor que ejecuta el coro en todo el número –c. 631 en las sopranos; la segunda semifrase (cc. 633-639) parte de un *pianísimo* y va progresivamente aumentando en dinámica y tensión, en parte gracias al hecho de llevar todas las voces la misma figuración, pasando por los acordes de Lab7 –c. 637-, Re7 –c. 638- y Do#7 –c. 639-; en la última semifrase, que comienza en el c. 639, el coro alcanza el clímax buscado desde el c. 633 en la armonía de Sol7 con novena –c. 640-, y a partir de aquí disminuirá la densidad lograda, como lo hacen las líneas de sopranos y tenores en forma de canon durante los siguientes compases.

Transición (cc. 645-657)

Sobre el acorde de Sol, el ruiseñor vuelve a aparecer, como lo ha estado haciendo a lo largo de este cuarto número, por última vez en violines, cellos, flautín, requinto y corno inglés, pero paralelamente, y hasta el *piú mosso* del c. 652, otro nuevo motivo melódico de pregunta y respuesta aparece en flautas, trompetas y fagotes. Se trata de la cabeza de la melodía del quinto número. A partir del citado c. 652, el acorde de Sol cobra función de dominante de forma más notoria, conduciéndonos al quinto número mediante la insistente repetición de la respuesta de este motivo por parte de los violines.

The image shows a musical score for measures 650 to 657. The score is written for a large orchestra. The instruments listed on the left are: Flautín (Flute), Flautas (Flutes), Oboes (Oboes), Requinto (Piccolo), Corno Inglés (English Horn), Trompetas (Trumpets), Fagotes (Bassoons), Violines I and II (Violins), Violas (Violas), Cellos (Cello), and Contrabajos (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box labeled '650' is placed above the Flautín staff. The Flautín part has a 'Flautín' marking. The Flautas part has a 'III Muta a Flauta' marking. The Oboes part has a 'Corno Inglés' marking. The Requinto part has a 'Requinto' marking. The Corno Inglés part has a 'Corno Inglés' marking. The Trompetas part has a 'Trompetas' marking. The Fagotes part has a 'Fagotes' marking. The Violines part has a 'Violines' marking. The Violas part has a 'Violas' marking. The Cellos part has a 'Cellos' marking. The Contrabajos part has a 'Contrabajos' marking. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

V. Oihan beltzian (En el bosque sombrío)

Se puede estructurar de la forma siguiente:

Introducción (cc 658-709)

A, sección expositiva (cc 710-745)

B, sección contrastante (cc 746-767)

A', sección reexpositiva (cc 768-795)

Final y transición (cc 796-804)

Introducción (cc 658-709)

(cc 658-671) Exposición en Do de la frase principal de este quinto número, de carácter alegre y de gran belleza. La frase en sí es de ocho compases (cc. 658-665) y se articula en dos semifrases de cuatro compases cada una. La primera de ellas (cc. 658-661) es la que se nos anunciaba al final del cuarto número. Fagotes y oboes son los encargados de presentárnosla, mientras que las trompas ejecutan una segunda línea contrapunteante. Seguidamente, y durante otros seis compases (cc. 666-671), las trompas cobran ahora protagonismo al interpretar una variante de su anterior línea, y relegando a un segundo plano el motivo de la melodía principal encontrado en los violines primeros.

Allegro moderato M. 112-116 660

The musical score is for measures 112-116, marked *Allegro moderato*. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba), percussion, and strings (Violins, Viola, Cello). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and performance instructions like "III Muta a Clarinete" and "III con Contra Fg." The notation includes notes, rests, and slurs, indicating a complex musical passage.

A continuación, y durante ocho compases (cc. 672-679), se presenta un pasaje de transición con los metales como protagonistas ejecutando dinámicos diseños de corcheas. Primero las trompas dobladas por violas en MiM durante cuatro compases, y más tarde las trompetas con ayuda de los violines primeros y las violas, también durante otros cuatro compases y sobre la dominante, poco reconocible debido a las notas extrañas de la línea de las trompetas, de Do.

Seguidamente, nueva repetición de la frase principal (cc. 680-687), esta vez a cargo de flautas, clarinetes y fagotes. Como contrapunto, las trompas comienzan su línea antes descrita, pero en la segunda semifrase son sustituidas por un nuevo diseño asincopado ejecutado por el flautín y las trompetas. A continuación, Do se convierte en dominante y tonaliza en Fa –c. 690- mientras las trompas retoman su línea de negras acentuadas –c. 688-. En el c. 692 se repite el modelo anterior convirtiendo a Fa también en dominante, lo cual crea un efecto progresivo que hace que aumente la tensión musical, pero esta vez no resolvemos, como cabe esperar, en Sib, sino en Re –c. 694- que también aparece con séptima y, por tanto, con función dominante. Mientras tanto, los violines vienen repitiendo un diseño de dos compases que nos recuerda a la melodía principal, por el hecho de incluir la célula corchea con puntillo-semicorchea que van transportando en cada uno de los acordes anteriormente citados.

A partir del c. 698, y sobre el acorde de Re como dominante de Sol, la tensión va a ir cada vez más en aumento debido a los trémolos en oboes, clarinetes, piano y violas, los graves de la tuba sobre la fundamental del acorde, la insistente repetición del diseño de los violines que evoca la melodía -el cual se comprimirá en corcheas acentuadas durante los cc. 702 y 703- y, finalmente, a la inclusión de la percusión a partir del c.

702, la cual se amplía en el c. 704, donde el motivo de los violines pasa a las trompas. Los trinos en las maderas favorecen la llegada de un punto culminante durante cuatro compases más (cc.704-707) hasta que, en el c. 709, dejamos a las trompas únicamente secundadas por las trompetas resolviendo el motivo de los violines en el clímax que supone la entrada del coro.

A, sección expositiva (cc. 710-745)

El coro canta en Sol la primera estrofa del quinto poema, y lo hace dividiéndola en tres secciones: *a-b-a'*.

- *a* (cc. 710-725) La melodía presentada al principio de este número engloba dos versos, uno por semifrase. De modo que, al repetirse la melodía dos veces en esta primera subsección, se cantan en total cuatro versos durante dieciséis compases. Resultado coral melódico de belleza en estado máximo.

710
Meno Mosso M. 96-104

715

Fl. 1 y II
Ob. 1 y II
Cl. 1 y II
Fg. 1 y II
Trom. 1 y II
Trom. 1 y II
Ten. 1 y II
B. 1 y II
Sop.
Alt.
Ten.
B.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vcl.
Cb.

Ol - han bel - tai - an
Ol - han bel - tai - an
Ol - han bel - tai - an
Ol - han bel - tai - an

zu - fen ci - jer den os - to ber - di - a jal - ki - tem
zu - fen ci - jer den os - to ber - di - a jal - ki - tem
zu - fen ci - jer den os - to ber - di - a jal - ki - tem
zu - fen ci - jer den os - to ber - di - a jal - ki - tem

- *b* (cc. 726-733) La segunda subsección consta tan sólo de ocho compases, y se trata de un fragmento en piano mucho más íntimo y misterioso, por lo que es contrastante con *a*. El contraste viene dado asimismo por el hecho de encontrarse estos dos versos en la región de la dominante, Re, como así lo demuestra la inspirada secuencia armónica de sus últimos cuatro compases: La dis7, Sol con séptima mayor, Mi7 con sexta añadida, La7 con novena y Re. La percusión también es de destacar en esta segunda subsección, ya que la lira ayuda, en los primeros cuatro compases, a crear ese ambiente cálido y tierno,

mientras que plato, caja y bombo aparecen notoriamente en el último pulso para anunciar con relevancia la reexposición de *a*.

- *a'* (cc. 734-745) En el c. 734 se resuelve la semicadencia sobre Re con la que terminaba *b* y el coro canta en el tono principal una nueva interpretación de la melodía característica de este número, esta vez con los dos últimos versos de la primera estrofa. A modo de *coda*, podemos escuchar una variante de la segunda semifrase, repitiendo asimismo el último verso, que supone una placentera conclusión para el oído, pues la secuencia armónica en la que se inscribe -Do, Re, Sol, Mi, Lam7 con novena, Re 7 y Sol- favorece la aparición de un clímax en la primera parte del c. 743.

B, sección contrastante (cc 746-767)

Esta sección supone un contraste con *A*, principalmente porque el tempo es mucho más ligero. La intervención del coro (cc. 746-756), con todas las voces llevando la misma figuración, se ciñe a los cuatro versos de la segunda estrofa del poema. Los tresillos, que aparecen en el coro en el c. 751, no hacen sino aumentar la sensación de ligereza de esta segunda sección, si bien la armonía sigue inscribiéndose en el tono de SolM pese a la tonicalización sobre Fa del c. 752. En la última parte del c. 757 se produce una modulación cromática de Re a La b7.

a 3 III con Flauta **750**

III Muta a Corno Ingl.

1 y II

Lira

Xilofón

Fl.

Obs.

Cl.

Fag.

Tromp.

Tromb.

Tuba.

Hrns.

Perc.

Pia.

Arpa.

Sopra.

Contr.

Ten.

Bj.

VL I

VL II

Vla.

Vcl.

Cb.

Del c. 758 al c. 767 se presenta una transición orquestal entre *B* y *A'* caracterizada por las diferentes modulaciones que en ella se dan. Hasta el c. 765 las trompas y las trompetas efectúan insistentes diseños en corcheas ascendentes y descendentes transportados en las distintas armonías por las que vamos pasando: Reb7 -como resolución de Lab7, compás anterior-, Sib7 -c. 759-, Sol -c. 760-, Mi7 -c. 761-, Do#7 (cc. 762-765), describiéndose así, descendentemente, un acorde de séptima disminuida (Reb-Do#, Mi, Sol, Sib). Cabe destacar la efectista ejecución del inicio de la melodía principal por parte de la lira en Sib7 y Mi7 (cc. 759-761), así como el doblaje de las corcheas de las trompas en clarinetes y violas durante los cuatro compases en que estamos en Do#7, mientras que los violines descomponen la cabeza de la melodía progresivamente hasta repetir, junto con las trompetas, la célula corchea con puntillo-semicorchea durante dos cc. 764-765, creándose cierta tensión. Mediante cromatismo, resolvemos Do#7 en Re7 en el c. 766, y es en este acorde donde llegaremos, previa repetición de la célula mencionada en oboes, clarinetes, y violines y después trompetas, a la semicadencia anterior a *A'*, una vez disminuimos la tensión con un regulador a tal efecto situado en el c. 767.

A', sección reexpositiva (cc 768-795)

Repetición de *A* en la que, debido a que la última estrofa del poema tiene dos versos menos que la primera, se suprimen consecuentemente una de las frases de *a*. Por lo

demás, la subsección *b* es aquí mucho más íntima debido a la considerable reducción del acompañamiento orquestal, así como al matiz indicado, *pianísimo*, y a la supresión de los bajos durante la primera mitad de su frase. No obstante, la figuración en el resto de voces que no son sopranos, se ve reducida a blancas y negras, en contraste con las negras y corcheas que aparecían en A.

Final y transición (cc. 796-804)

Mediante ágiles cinquillos en maderas, piano y, más notoriamente, trompetas, he aquí una sección puramente transitiva, cuya misión es conducirnos al sexto número. Los cinquillos aparecen, sobre las notas de Sol Locrio, primero cada dos compases, siendo contestados por el motivo corchea con puntillo-semicorchea en las trompas, y después cada compás, acrecentando la tensión hasta llegar a la resolución en Do del c. 804.

780 *poco rit.*

The musical score for measures 780-804 is presented in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Trpas. (Trumpet), Thon. (Trombone), Perc. 1°, 2°, 3° (Percussion), Timb. (Timpani), Sopros. (Soprano), Conts. (Contralto), Tors. (Tenor), Bjs. (Bass), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Vlas. (Viola), Vics. (Violoncello), and Cbs. (Double Bass). The vocal parts (Sopros., Conts., Tors., Bjs.) have lyrics in Spanish. The tempo is marked 'poco rit.' and the dynamics range from 'pp' to 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

VI. Zikiri beltza (El carnero negro)

Puede estructurarse de la siguiente forma:

Introducción (cc. 804-839)

A, sección expositiva (cc. 839-876)

B, sección contrastante (cc. 877-904)

A', sección reexpositiva (cc. 904-943)

C (cc. 943-971)

Coda (cc. 971-995)

Introducción (cc. 804-839)

Sobre el colchón de corcheas en diferentes instrumentos en la pedal de Do se presenta, en el c. 807, la cabeza del motivo melódico principal de este número, un ágil diseño en corcheas ejecutado por las trompas.

Allegro M. 126-132

805

Fl. a3
1 y II

Obo. III
III con Co. Ingh.

Cl. 1 y III
II Muta a Clarinet

Fg. p
f

Trp. 1 y II
III y IV
f

Tbn. II y III
f

Th. Bajo
f

Pan. f

Arpa. f

Allegro M. 126-132

VL I f

VL II f

Vla. f

Vcl. f

Cb. f

En el c. 813 aparece, en clarinetes, trombones y arpa, el Sib como séptima del acorde, conteniéndolo a su vez la nueva ejecución en las trompas de la cabeza de la melodía en el c. 816. Mientras se mantiene la pedal de Do, las trompas reaparecen en el c. 826 con una variante de este motivo, continuado por las trompetas en el c. 830, con las notas de FaM, y que termina en el c. 837. En el siguiente compás -838- asistimos a la modulación hacia el tono de Fa con las notas de Do Locrio, procedimiento ya realizado de Sol a Do en la transición del quinto a este sexto número.

A, sección expositiva (cc. 839-876)

(cc. 839-863) Con el mismo colchón de corcheas en diferentes instrumentos, pero ahora sobre la pedal de Fa, asistimos a la entonación del motivo melódico completo, frase de ocho compases (cc. 843-850) dividida en dos semifrases de cuatro, y en la que aparece la primera estrofa del poema por parte de las sopranos. En el c. 851 a la entrada de las contraltos aparece un diseño más dancístico, de negra-corchea, simulando un 6/8, al que se unen los tenores en forma de canon un compás más tarde. En estos cuatro compases (cc. 851-855), en los que se entona el siguiente verso del poema, existe cierto carácter modal debido a la aparición del Mib. En el c. 855 las sopranos vuelven a cantar la segunda y conclusiva semifrase de la melodía, pero en el c. 857 son dirigidas en un *crescendo* junto a las demás voces a la poderosa aparición de las cajas y la pandereta durante dos compases (cc. 860,861), tras lo cual resuelven la semifrase, dobladas por las contraltos, terminando así con los dos restantes versos de la segunda estrofa.

855

Flu.

Obo.

Clu.

Clu.

Fgo.

Trpt.

Trpt.

Tuba

Perc. 4'

Timb.

Arpa

Sop.

Con.

Ten.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Ch.

Lyrics: a - di es - tal a - di a - ge - ri aia er - di - a su i - lun o - nek ar - gi - tien ba -

Del c. 863 al c. 876 se presenta una transición orquestal en la que se repite varias veces la cabeza de la melodía, primero en FaM en las trompetas y trombones –c. 865–, seguidos de una variante en las trompas dos compases después con el mismo acorde, pero con séptima, y por último en RebM por parte, nuevamente, de las trompas –c. 869– que, imitando el modelo anterior, añade su séptima dos compases después. En el c. 873 aparece el tercer acorde en esta progresión descendente, Sib7, lo cual, sumado a la inquietante aparición de los timbales, nos lleva a un punto de tensión, apaciguada ya en el c. 877.

B, sección contrastante (cc. 877-904)

(cc. 877-891) Las trompetas repiten, en este nuevo acorde de Sib7, la cabeza de la melodía, siendo contestadas por dos veces por las trompas y por el coro que a unísono canta con fonemas percutidos el primer verso del poema. Este mismo diseño de pregunta-respuesta, que por interpretarse en *forte* hace crecer la tensión de la música, se repite de nuevo con dos compases añadidos de corcheas acentuadas en el coro que ahora presenta alturas determinadas en sopranos y contraltos.

The image shows a musical score for measures 890 and 891. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and vocals. The instruments listed on the left are: Oboe (Obs.), Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tbn. Bajo), Tuba (Tuba), Percussion (Perc. P.), Timpani (Timb.), and Piano (Pno.). The vocal parts are: Soprano (Sopra.), Contralto (Contr.), Tenor (Tenor.), and Bass (Baja.). The lyrics for the vocal parts are: "nan, zi - ki - ro bel - tza o - na duk bai - nan, Zi - ki - ro zi - ki - ro zi - ki - ro bel - tza". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte). There are also some specific markings like "Sordino I" and "Carpentera".

En el c. 891 aparece una nueva transición orquestal de aumento de tensión en la que se repiten incesantemente hasta tres variantes de la cabeza de la melodía en tres inversiones del acorde de Sib7. Comienzan oboes y violines, tras los que entran las trompas medio compás y los trombones un compás más tarde. En el c. 895 las flautas sustituyen a los oboes, que regresan en el c. 901 sustituyendo ahora a las flautas. Siguiendo con la antigua progresión armónica, por terceras descendentes (cc. 867-873), en el c. 903 la música nos conduce ahora hasta SolM, acorde con el que comenzará la reexposición de A.

A', sección reexpositiva (cc. 904-943)

(cc. 904-931) Repetición en SolM de A en la que la primera estrofa del poema la cantan ahora los tenores y no las sopranos, y en la que se incluyen cuatro nuevos compases (cc. 925-928) con fonemas percutidos en corcheas acentuadas y con regulador

de ascenso y descenso en el coro. Éstos aparecen antes de la entrada de la percusión previa al desenlace en unísono, esta vez de las cuatro voces de la segunda estrofa.

Del c. 931 al c. 943 surge de nuevo una transición orquestal, que ahora nos lleva de SolM a Mi7, caracterizada por un gran aumento de la densidad, puesto que en ella aparece la plantilla orquestal casi al completo con los cinco percusionistas incluidos. De la misma duración que la anterior, utiliza también hasta tres inversiones de la cabeza de la melodía en el acorde de Sol, presentándose la primera de ellas en las trompetas, tras las que son imitadas por los trombones un compás más tarde. Las trompetas son sustituidas, en el c. 935, por los violines, lira y xilófono continuando después los trombones con el canon, hasta el c. 943.

C (cc. 943-971)

(cc. 943-958) Interpretación de los dos primeros versos de la última estrofa del poema. Se trata de una frase de seis compases que comienza, en las sopranos, con la variante de la cabeza de la melodía presentada en las dos anteriores transiciones orquestales. Los violines, y las trompetas medio compás después, se encargan de presentar también esta línea, primero en Mi7, en el que estamos durante ocho compases, y más tarde en Do7 –c. 951–, acorde en el que se repiten los mismos versos sin que la línea de las sopranos se corresponda ya con la de los violines, perseguidos ahora por las trompas aunque la rítmica sigue siendo la misma.

945

La progresión armónica, por terceras descendentes, efectúa una nueva parada en Lab –c. 959-, acorde en el que comenzamos el penúltimo verso del poema en sopranos y contraltos mientras las trompas cantan la variante de la cabeza de la melodía. Pero la progresión, una vez hemos pasado ya por los siete sonidos, se rompe en el c. 961 con la aparición del acorde de ReM, en el que las sopranos entonan ya el último verso del poema, y oboes y flautas la variante de la melodía. ReM actúa como dominante de Sol7, acorde con el que finalmente alcanzaremos un clímax en el c. 967 tras la reaparición de la casi totalidad de la plantilla -violines y, medio compás después, trompas tercera y cuarta y trompetas que continúan con la variante de la melodía- que se va viniendo a menos poco a poco hasta el c. 971.

Coda (cc. 971-995)

Sección conclusiva en la que la música se apacigua sobre la región de Sol. El coro interviene por última vez repitiendo, ahora en *pianísimo*, el último verso entonado al llegar al clímax, prorrogándose unos compases más con la repetición de la última palabra de ese verso. La modalidad se nos hace más presente ahora con la aparición de las alturas Mib, Lab, Sib, que hacen que nos encontremos un nuevo colchón de corcheas, ahora sólo en las trompas, sobre Sol Frigio. La insistente repetición en varios instrumentos de una célula presentada en las flautas, en el c. 977, es la que nos dirige hacia el siguiente número. La aparición del Si becuadro en violas y clarinetes –c. 990- nos devuelve a la tonalidad pasando a considerarnos en Sol7.

VII. Xorietan bürüzagi (El primero entre los pájaros)

Se trata de un número que contrasta mucho con el anterior, pues de un aire movido y alegre nos vamos a un ambiente lírico, intimista, de tristeza y recogido a la par que melancólico.

Puede estructurarse de la siguiente forma:

A, sección expositiva (cc. 996-1017)

B, sección central o de desarrollo (cc. 1018-1040)

A', sección reexpositiva (cc. 1041-1051)

A, sección expositiva (cc. 996-1017)

Presentación de la primera frase (cc. 996-1001) de seis compases que resuelve al comenzar el acorde anterior de Sol7 en Dom para modular, en el c. 998, hacia Mibm - mediante cromatismo-, tono sobre el que encontraremos una semicadencia al término de la frase -c. 1001-.

Después comienza la segunda frase (cc. 1002-1009), un tema melódico similar al anterior que ya en el segundo compás modula mediante otro cromatismo a Fa#m, pero que regresa al segundo grado con séptima de Mibm mediante enarmonía en el c. 1005 donde vuelve a aparecer una semicadencia. Los dos siguientes compases sirven de modelo, en Mibm, para la reproducción de la melodía de los violines segundos en Fa#m durante los dos compases posteriores (cc. 1008 y 1009). Ya que en esta progresión el último acorde es el de tercer grado, nos encontramos con LaM, tercero de Fa#m, como último acorde del c. 1009 que es a su vez dominante de Rem, tono en el que volvemos a escuchar los seis compases iniciales de este séptimo número.

En el c. 1010 comienza la tercera frase, repetición de la primera. La semicadencia que encontramos al final de esta tercera frase es sobre la dominante del tercer grado menor del tono en el que comenzó la frase -tal y como sucedió en el c. 1001, con Sib7 como dominante de Mibm, tercer grado de Dom-; con lo cual tenemos, en el c. 1015, a Do7 como dominante de Fam, tercer grado menor de Rem. En este último compás, la línea de los violines segundos se toma como modelo transportado un tono por encima -Re7- al compás siguiente en violines I, repetido en las violas ya en el c. 1017 como parte de Sol7 -acorde en el que resolvemos desde su dominante-, y vuelto a repetir en el compás de entrada del coro, en los violines primeros.

The image displays two staves of musical notation, labeled 1005 and 1010. The notation is for a symphonic band, with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The measure 1005 is marked with a box and includes the instruction 'Cresc. poco a poco al mf'. The measure 1010 is also marked with a box. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

compases en la que no se repite el texto de la primera como ocurría en *a*, y que no es más que una doble y efectiva rearmonización de los dos últimos compases anteriores.

B, sección central o de desarrollo (cc. 1018-1040)

El diseño corchea con puntillo-semicorchea-corchea vuelve a tomar forma ahora en la dominante de Lam –c. 1018, segunda parte-, tono en el que se desarrolla toda esta lúgubre sección. El coro entona dos frases similares de cuatro compases cada una –a-, cadenciando ambas en la tónica, en las que se cantan los dos primeros versos del poema. A continuación aparece una nueva frase contrastante –b-, pues comienza en modo mayor, de otros cinco compases, cantándose en ella otros dos versos. La nueva interpretación de *a*, *a'*, con los cuatro últimos versos de la primera estrofa como protagonistas, difiere de su antecesora en cuanto a la segunda frase de cuatro

The image displays two pages of a musical score. The top page is for measure 1025, and the bottom page is for measure 1030. Both pages feature a choir (Soprano, Contralto, Tenor, Bajo) and an orchestra (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabajo). The choir parts are written in a standard musical notation with lyrics in Spanish. The orchestra parts are also written in a standard musical notation. The score is for a piece in Lam, with a tempo of 1025 and 1030. The lyrics for measure 1025 are: "si - flu - la kan - ta - ri. Xo - ri - e - tan bú - ri - za - gi e - me - si - flu - la kan - ta -". The lyrics for measure 1030 are: "ri kan - ta - taen di - zú e - der - ki goi - si - an ar - gi has - ti - a -".

A', sección reexpositiva (cc. 1041-1051)

Repetición de los cinco primeros compases del número, con acompañamiento del coro, con la misma figuración en todas las voces y un canto más elevado y presente entonando los tres primeros versos de la segunda y última estrofa a un ritmo de dos compases por verso. Los tres restantes son cantados en el tono de Mibm con el que terminaba la primera frase en A a pesar de logradas tonalizaciones, como la del c. 1048 en FaM. La música reposa, finalmente, en el c. 1049 tras una sugerente cadencia plagal (IV-I) sobre Mibm. Es entonces cuando el corno inglés y las violas muestran una célula, a modo de conclusión, sobre la tónica, de semicorchea con puntillo-fusa, la cual

es utilizado más enérgicamente por flautas, oboes, clarinetes, fagotes y trompas para anunciar el inicio del siguiente número –c. 1051–.

VIII. Oihan zugatzik ederrena (*El árbol más bello del bosque*)

Se estructurar de la forma siguiente:

Introducción (cc. 1052-1093)

A, sección expositiva (cc. 1094-1123)

B, sección central o de desarrollo (cc. 1123-1169)

A', sección reexpositiva (cc. 1170-1196)

Transición (cc. 1196-1203)

Introducción (cc. 1052-1093)

Mibm se mantiene durante los cuatro primeros compases de este número, pero mediante enarmonía (Solb, Sib-Fa#, La#) caemos en el acorde de Fa#7 en el c. 1056. En él encontramos la línea melódica que más tarde entonará el coro interpretada en forma de canon, con un compás de diferencia, entre flautas, oboes y fagotes con acompañamiento de la cuerda (cc. 1060-1081).

A continuación se ofrece una segunda frase, a modo de respuesta, enmarcada en una densidad musical mayor, ya que son más los instrumentos que acompañan a trompetas, trombones y lira en su ejecución, siendo más ágil que la anterior debido a la inclusión de semicorcheas en su línea. Tras ella, cuatro compases de reposo, sobre la armonía todavía de Fa# (cc. 1090-1093), nos conducen hacia la exposición.

A, sección expositiva (cc. 1094-1123)

Tras cuatro compases introductorios, con los contratiempos propios de esta segunda sección en clarinetes, fagotes, caja y piano, el coro comienza su intervención prescindiendo de los bajos y dibujando la misma ágil línea presentada por la orquesta en la introducción. Como entonces, los tenores entran a un compás de distancia de las sopranos, y con su mismo diseño, lo cual crea un canon que otorga más viveza al pasaje mientras las contraltos quedan en un segundo plano. Se canta así la primera estrofa del

poema, hasta el c. 1119, encontrando tres frases de siete compases cada una con una pequeña parada articuladora en el cuarto.

Fl. ^{a3}

Obs. ^{III}

Sopran. na da a ri - ta e - do pa - go - a nik mai - te - ño but

Contr. ze - ga - tik

Tenor. e - de - rre - na da a ri - ta e - do pa - go - a nik

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vcl.

Fl. ^{a3}

Obs. ^{III}

Sopran. ba - kar i - zan ta ha - rek bes - te - tan go - go -

Contr. de - rre - na da a ri - ta

Tenor. mai - te - ño but ba - kar i - zan ta ha - rek bes - te - tan

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vcl.

En el c. 1120 cambiamos, con un giro de sopranos y contraltos y mediante enarmonía (La#-Sib), a la región de Sib7 en la que introducimos, durante cuatro compases, la nueva entrada del coro en el c. 1123.

B, sección central o de desarrollo (cc. 1123-1169)

En el c. 1123 comienza la primera frase de esta tercera sección (cc. 1123-1131) en Sib7, de ocho compases, en los que se cantan los dos primeros versos del poema y con una textura orquestal más densa. En contraste con la anterior sección, son ahora las mujeres las protagonistas del canto con una línea similar en figuración a las de A.

1125

Del c. 1132 al c. 1145 da comienzo la frase de *B* dividida en dos partes: los cuatro primeros compases, en Sib7, dan paso a una serie de séptimas -Do7, c. 1137; Si7, c. 1138; Fa7, c. 1139; Sib7, c. 1140; Sol7, c. 1141; Fa7, c. 1142- que desemboca finalmente en Sib -c. 1144-. Se diferencia, en la parte coral, por los cromatismos presentados entre anacrusas siendo éstas originarias de la cabeza de la melodía principal de este octavo número.

Del c. 1145 al c. 1169 se presenta una transición orquestal que comienza en Sib7 y que ya, en el c. 1147, modula con la misma enarmonía que en el c. 1120, pero ahora en sentido contrario, hacia Fa#7 y desde MibM, tono en el que ya resolvíamos en el compás anterior. Del mismo modo, Fa#7 resuelve en Si7 en el c. 1150 del cual pasamos, mediante las notas comunes Fa# y La a Re7. Debido a la repetición de la cabeza de la melodía principal y su variación en semicorcheas en distintos acordes e instrumentos -violines y caja, y un compás después trombones, en Re7; trompas en Si7 y LaM; trompeta primera en LabM, Lam y Rem; y, por último, flautas, oboes y clarinetes en Sol7 con novena- y a la inclusión de la caja, el plato suspendido y el triángulo, vamos ganando progresivamente en tensión desde el c. 1152 hasta el c. 1165. Es a partir del siguiente -c. 1166-, y gracias a un regulador descendente y a la desaparición de casi la totalidad de la plantilla anterior, cuando la música descansa sobre la región de Sol hasta el c. 1169.

A', sección reexpositiva (cc. 1170-1196)

Repetición en Sol de A en la que se entonan los seis versos de la segunda y última estrofa de este octavo poema. En ella encontramos que la línea del tenor no responde en ocasiones a la de las sopranos con rigurosidad, en lo que a alturas se refiere, lo cual otorga nuevos colores armónicos a esta reexposición.

Transición (cc. 1196-1203)

Se inician unos compases de enlace con el siguiente número en los que trompas y trompetas, nuevamente en forma de canon con un compás entre unas y otras, vuelven a jugar por última vez con la cabeza variada de la melodía principal, durante cuatro compases (cc. 1196-1199) y en los acordes de SolM y FaM, resolviendo finalmente en Rem en el c. 1200 tras pasar brevemente por Solm7 en la corchea anterior. Es en Rem donde el tempo se va lentamente dilatando anunciando, con unas corcheas en los violines primeros, la llegada del siguiente número.

1200
dim e allarg.

Fl.
Ob.
Ob.
Cl.
Fg.
Fg.
Tromp.
Tromp.
Tromb.
Tromb.
Sopran.
Alto.
Tenor.
Bajo.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vla.
Cello.

IX. Triste niz bihotzetik (Estoy triste de corazón)

Se puede estructurar de la forma siguiente:

Introducción (cc. 1204-1212)

Sección de indeterminación tonal (cc. 1213-1272)

Sección tonal (cc. 1273-1293)

Transición (cc. 1293-1345)

Introducción (cc. 1204-1212)

Presentación de una lenta melodía de ocho compases en Rem, por parte del corno inglés, contestado en ecos por el cello solista. Esta melodía termina, en el compás 1211, en la dominante del sexto grado, Fa7, acorde en el que el cellista y los violines primeros juegan con la cabeza de la melodía anterior.

Larghetto M. J. = 56-60

1205

Fl. I Flautín III

Fl. II Flautín III

Ob. Corno Inglés III

Cl. Clarinete III

Fg. Fagot I

Tp. Trompa I

Perc. Perc. Celesta (Luz en defecto)

Sop. Sopranos

Coro. Coro

Ten. Tenores

B. Bajas

Larghetto M. J. = 56-60

Concertino

VI. I Violín I

VI. II Violín II

Vla. Viola Iº Solo

Vcl. Violonchelo

Ch. Chelo

Sección de indeterminación tonal (cc. 1213-1272)

Sección que recuerda al cuarto número de la obra, en cuanto a su atmósfera recogida y misteriosa, así como a la inestabilidad tonal resultante de un continuo cambio de acorde.

(cc. 1213-1225) Primeros dos versos del poema entonados en dos frases:

- La primera frase (cc. 1213-1217) entona sólo el primer verso con una textura homófona en el coro -las mujeres dibujan una línea mientras que los

hombres crean el soporte armónico- sobre el acorde de Fa7, sustituido por Re7 con novena al final de la frase –c. 116-. A partir de este último se desarrollará un fragmento del círculo de quintas cromático. En los compases de Fa7 se oyen los últimos coletazos de la melodía inicial del corno inglés en trompas, cello solista y violines.

- La segunda frase (cc. 1218-1225) se caracteriza por constituir armónicamente un fragmento del círculo de quintas cromático, cambiando de acorde cada dos compases -ritmo armónico predominante en toda esta primera sección-: Sol7, Do7, Fa7, Sib7 y Mib7 -ya en el c. 1226. El coro, por su parte, utiliza un planteamiento imitativo entre sopranos y contraltos, que contrasta con la homofonía de la anterior frase, en el que la línea de las sopranos se ve transportada, a los dos compases, al siguiente acorde del círculo de quintas. El segundo verso lo cantan las sopranos y los tenores a su entrada, ya en los dos últimos compases.

(cc. 1226-1239) Fragmento, dividido también en dos subsecciones de ocho y seis compases respectivamente, con el último verso del poema como protagonista:

- La primera frase (cc. 1226-1233) se trata de una progresión armónica en la que el modelo, con los acordes Mib7 y Do7, se traslada medio tono por arriba. En el modelo, las sopranos cuentan con el acompañamiento de contraltos y tenores -los cuales arrastran el canon del fragmento anterior, así como el

segundo verso del poema- mientras que en la imitación son dobladas por las contraltos.

1230

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Fag.

Trom.

Perc.

Arpe.

Sopran.

Contr.

Tenor.

Baja.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vcl.

Cb.

gel - di - ta - ren niz

Es - pe - ran - tian

gel - di - ta - ren niz

Es - pe - ran - tian

Es - pe - ran - tian

- La segunda frase (cc. 1234-1239) es propiedad de los tenores, que imitan el comienzo de la progresión anterior para después continuar con una línea propia que pasa por los acordes de Sol7 con novena, Mi7 y Do#7 con novena. Estos acordes, junto con el siguiente -Sib7, c. 1240) describen un acorde de séptima disminuida (Sib-La#, Do#, Mi, Sol), por lo que el discurso armónico cobra inestabilidad y tensión, ya que este acorde es de los más inestables y ambiguos. Las sopranos se encargan de cerrar la frase de los tenores con su intervención de los cc. 1238 y 1239.

(cc. 1240-1255) Fragmento imitativo caracterizado por la insistente repetición de un arranque melódico de dos compases que nos recuerda a la melodía inicial del corno inglés –c. 1204-. Sopranos, contraltos y tenores van jugando con este diseño en diversos tonos, los cuales constituyen en nuevo fragmento del círculo de quintas curiosamente comenzado donde el anterior cesó (Sib7-Mib7, cc. 1224-1227): Sib7, Mib7 con novena, Lab7, Reb7, Fa#7 –Solb-, y Si7. Los tres últimos acordes del fragmento describen un nuevo acorde disminuido, no el de séptima (cc. 1234-1241), sino el de quinta: Si7 –Dob-, Lab7 y Fa7. En estos compases, y desde el c. 1248, instrumentos como los violines o los clarinetes doblan al coro en la ejecución de la célula transportada -violines

I, c. 1248- o de líneas secundarias -violines I, c. 1251; clarinetes, c. 1253-. El canto corresponde a la primera estrofa completa del poema.

(cc. 1256-1272) Sección centrada en la región de La7 que, como ya comprobaremos, cumple función dominante así como en la de acordes que forman con éste una nueva quinta disminuida: Do7 (cc. 1257 y 1258) y Mib7 (cc. 1260-1263). Los ocho primeros compases suponen cadencias del coro, con las cuatro voces simultaneadas, sobre estos dos últimos acordes. Éstas son previas a la gran semicadencia, también de ocho compases sobre La7 con novena menor en el c. 1264, donde los valores largos del coro, a pesar de la línea de las sopranos, anuncian la llegada de una nueva sección, posterior al c. 1272 de silencio. El canto en este fragmento corresponde a los dos últimos versos del poema.

Sección tonal (cc. 1273-1293)

En la atmósfera recogida y melancólica de Rem, el coro canta, en un pasaje de gran belleza lírica, el poema completo mediante tres frases. La primera frase comienza con la variante de la melodía del corno inglés, presentada en la anterior sección y mucho más reconocible ahora en la voz de las sopranos durante ocho compases, en los que se canta la primera estrofa articulados en dos mitades de cuatro y cadenciando sobre el tercer grado, FaM. La segunda frase se encarga de la estrofa restante y se mueve en la región de FaM durante su primera mitad (cc. 1281-1284), mientras que en la segunda encontramos una semicadencia sobre la dominante de Rem -c. 1286- que más tarde

resuelve en la tónica con las últimas palabras del poema; la tercera frase no es más que el recuerdo de la segunda semifrase anterior, ahora más intensificada en la semicadencia debido al registro de las sopranos -La agudo- y al color del acorde, que deja de ser la dominante de Rem para convertirse en su cuarto grado mayor con novena y séptima.

The image displays a musical score for measures 1275 and 1280. The score is divided into two systems. The first system (measures 1275-1279) shows staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Piano, and Arpeggiator. The second system (measures 1280-1284) includes Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The vocal parts have lyrics in Spanish. The instrumental parts show complex rhythmic patterns and melodic lines.

Transición (cc. 1293-1345)

(cc. 1293-1305) Comenzamos por el recuerdo de los primeros compases del número en los que el corno inglés era contestado por el cello solista, siendo aquí los ecos de la célula en cuestión primero los violines II y después los clarinetes. Una vez en la región del sexto grado, SibM, cuando el corno inglés la presenta por tercera vez, la respuesta es bien distinta, ya que un tresillo de semicorcheas en flautas, oboes y violines nos transporta a Mib7 –c. 1298-. La enarmonía Reb-Do# es la responsable de los cambios entre Mib7 y La7, dirigidos por la melodía en el trío instrumental antes citado durante los cc. 1298-1301. Éstos sirven de modelo para los siguientes cuatro, ahora entre los acordes de Sol7 (pasando previamente por su dominante en el c. 1301 y creándose el enlace por cuartas La-Re-Sol) y Do#7, también enarmónicos en el sonido Fa-Mi#. Esta progresión hace aumentar la tensión de este pasaje.

(cc. 1305-1319) La tensión sigue yendo en aumento debido a la adición de instrumentos -timbal entre ellos- y de figuración por compás -cc. 1306 y 1307-, ya que se comprime el diseño de flautas, oboes y violines de los compases anteriores. Las corcheas resultantes de esa compresión comienzan a descender en cascada pasando por tres acordes diferentes -Re7 con novena, c. 1308; Fa7 con novena, c. 1309; y La7, c.

1310- para, a continuación, subir -Si7, c. 1311- y volver a bajar de forma más escalonada. Los distintos acordes por los que vamos pasando hacen aumentar la inestabilidad y la tensión: Sib7 –c. 1312-, Sol7 con novena (cc. 1313 y 1314), Do –c. 1315-, La7 (cc. 1316-1319). Los violines se quedan solos con las corcheas desde Do7, pero la progresiva simultaneidad en el resto de líneas instrumentales nos conduce, en el *ritardando* del c. 1319, al clímax que venimos buscando.

Del c. 1320 al c. 1335 se presenta un fragmento en Rem de gran dramatismo debido a la figuración empleada en la línea melódico-rítmica: la de semicorcheas en 6/8 en flautas, oboes, clarinetes, caja, xilófono y piano, si bien los fagotes se unen en el c. 1328. La frase se articula en dos semifrases de ocho compases cada una –el espíritu es de un 3/2 con el resultado de una frase de ocho compases con dos semifrases de cuatro-: en la primera (cc. 1320-1327), los primeros compases crean un color llamativo al estar cadenciando en Rem desde el cuarto grado sobre el quinto, si bien al final de la misma ya encontramos la dominante semicadencial; en la segunda (cc. 1328-1335) se incorporan los fagotes a la melodía descrita por las semicorcheas acentuadas de ese diseño tan característico, y en ella poco a poco nos vamos alejando de Rem -Mi7, c. 1331- hasta encontrarnos con la dominante de Fa en el último compás –c. 1335-.

(cc. 1336-1345) Últimos compases previos al último número en los que la línea que dirige la música, la de la cuerda, nos lleva por distintos acordes: Fa7 (cc. 1336 y 1337), Mib7 –c. 1338-, La7 –c. 1339-, Reb7 –c. 1340-, Fa7 –c. 1341- y, finalmente, Sib7 –c.

1342- que, a continuación, con la potente entrada de la percusión, se convierte en Sibm. Un *crescendo* en esos dos últimos compases nos dirigen hacia la enérgica entrada del coro en el siguiente número.

1340

X. Mendi-gaña (Cumbre de montaña)

Se puede estructurar de la forma siguiente:

A (cc. 1345-1352)

B (cc. 1353-1378)

C (cc. 1379-1429)

A' (cc. 1430-1441)

A (cc. 1345-1352)

Primera frase de ocho compases en la que, desde el tercero, las cuatro voces cantan a unísono, y primera y potente interpretación de la primera estrofa del poema. Si bien las cadencias son en SibM (cc. 1350 y 1352), el resto de esta contundente y rítmica frase se encuentra en Fa frigio. La figuración de las líneas corales está protagonizada por la célula corchea con puntillo-semicorchea, y si observamos el texto comprenderemos mejor este comienzo tan apoteósico y triunfal: “cumbres” y “luz” se ven perfectamente reflejadas en esos agudos tan potentes en las cuatro voces.

1345
Con júbilo M. 24

Fl. II
Ob.
Cl.
Cl.
Fg.
Fg.
Trop.
Trop.
Trop.
Thon.
Thon B.
Perc. C
Perc. F
Timp.
Sopr.
Contr.
Ten.
B.
VI. I
VI. II
Vln.
Vcl.
Cb.

di-tut ga-lu-rak ar-gi ak ez bes-te

Con júbilo M. 24

B (cc. 1353-1378)

Frase de ocho compases (cc. 1355-1362) dividida en cuatro articulaciones de dos. En cada una de ellas cambiamos de acorde y de verso. Una introducción de dos compases (cc. 1353-1354) en la región de Rem, en la que retomamos una atmósfera tranquila, precede a esta frase con la que pasamos por Re7 con novena (cc. 1356-1357), acorde con el que alcanzamos un punto culminante derivado del progresivo ascenso -en la línea de las sopranos- experimentado en esta frase.

1360

(cc. 1362-1368) Pasaje instrumental de gran densidad protagonizado, de nuevo, por la célula corchea con puntillo-semicorchea, y en el que cambiamos de LaM a SiM pasando por SibM con séptima mayor –c. 1363-, Solm, La7 –c. 1364- y Re7 –c. 1365-. La gran presencia de la percusión, así como del resto de instrumentos, va a menos a partir del c. 1366 gracias a un regulador en la región de SiM, preparándose así el terreno para una nueva entrada del coro.

(cc. 1368-1378) Pasaje más lento, en un principio, que el anterior, con una textura y dirección similares a las de la anterior intervención del coro -con inflexiones cada dos compases en Si7, c. 1369, Fa7, c. 1371, Do7 con novena, c. 1373, y Mib7, c. 1375-. El canto, correspondiente a los siguientes cuatro versos de la segunda estrofa, alcanza así un nuevo punto culminante en el c. 1375 en el que recuperamos el tempo anterior con la nueva repetición de la célula corchea con puntillo-semicorchea, primero en Mib7 y después en Do7 con novena menor –c. 1377- donde aparece la percusión con el grito de júbilo del coro.

C (cc. 1379-1429)

(cc. 1379-1389) Cambiamos de textura, mucho más ligera ahora, para esta nueva intervención del coro en su primera frase de diez compases de esta tercera sección. También de progresión ascendente, como las de la sección anterior, en ella se cantan los cuatro primeros versos de la tercera estrofa pasando, de nuevo, por varios acordes -Do7,

Fa7, Si7 y Mib7- y justificando los dos últimos enlaces por enarmonía -Mib-Re#-. Destaca la utilización de tresillos de negras en las líneas del coro

1380 III Mota e Flautin

This musical score is for a piece titled 'III Mota e Flautin'. It is a full orchestral score with vocal parts. The instruments and voices included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tenor Saxophone (Th. Bajo), Tuba, Percussion (Pm.), Soprano (Sopr.), Contralto (Conts.), Tenor (Tenc.), Bass (Bjo.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is written in 2/4 time. The vocal parts (Sopr., Conts., Tenc., Bjo.) have lyrics in Spanish. The instrumental parts include woodwinds, brass, and strings. The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics for the vocal parts are: Soprano: 'giz, mai - ta - ga - ri - ak di - tuk i - re ba - so - tan? E - giz duk.'; Contralto: 'giz, mai - ta - ga - ri - ak di - tuk i -'; Tenor: 'giz, mai - ta - ga - ri - ak di - tuk'; Bass: 'giz, mai - ta - ga - ri - ak'. The instrumental parts are written for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tenor Saxophone, Tuba, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass.

(cc. 1389-1398) Segunda frase del coro, ahora de nueve compases, que abarca el resto de la tercera estrofa del poema. De las mismas características que la anterior, ésta vuelve a enarmonizar el discurso entre Mib y Si –c. 1392- descansando, finalmente, en el acorde de Re7 –c. 1396-

(cc.1399-1407) Pasaje de transición orquestal que retoma una textura más densa y adornada, pero con la célula corchea con puntillo-semicorchea de nuevo como protagonista. Re7 se mantiene durante el primer compás dando paso a SiM con la entrada de la percusión –c. 1400- durante dos compases. En los dos compases de LabM (cc. 1402-1403) aparece un adorno en forma de tresillo, en trompas y trompetas, que desaparece junto a la percusión cuando llegamos a FaM, en el c. 1404, donde comienza el descenso dinámico y tímbrico que nos conduce al siguiente fragmento. En los dos últimos compases de esta transición, en la que la progresión de acordes ha dibujado un acorde de séptima disminuida (Re, Si, Lab-Sol#, Fa-Mi#) acrecentando, así, la inestabilidad; los únicos que mantienen ya la célula corchea con puntillo-semicorchea son los clarinetes.

A continuación se presenta la tercera frase de esta sección (cc. 1408-1415), de ocho compases, protagonizada por los hombres con el canto de los cuatro primeros versos de la cuarta estrofa. La línea armónica, si bien la encontramos por cuartas -Fa y Sib en la primera semifrase y Lab y Reb en la segunda-, no responde a ninguna progresión con modelo y repetición. La atmósfera vuelve a ser serena y tranquila en contraposición con las transiciones orquestales. Un eco de la segunda semifrase en los violines –c. 1416- nos transporta, dos compases más tarde, a Sib7, donde comenzamos el siguiente fragmento.

(cc. 1419-1429) Última frase con los cuatro últimos versos de la cuarta estrofa y todas las voces llevando la misma figuración, incluyendo el tresillo de negras –c. 1424- característico de esta tercera sección. Pasamos por varios tonos relacionados enarmónicamente: Sib y Fa# m, La7 y Mib7, y este último y Fa#7.

A' (cc. 1430-1441)

Reexposición de la primera frase del coro en este número y de la primera estrofa del poema, anticipadas con tres compases de introducción orquestal, de nuevo con la célula corchea con puntillo-semicorchea en casi toda la plantilla. En este pasaje volvemos a modular enarmónicamente de Fa# -c. 1430- a Mib (cc. 1431 y 1432) debido al sonido

La#-Sib. La cadencia final del c. 1440 no es sobre Sib, como ocurría en A, sino en Do7, acorde en el que nos mantenemos un compás más hasta la llegada del siguiente poema.

The musical score is for a large ensemble. It features woodwinds (Oboe, Clarinet, Flute), brass (Trumpet, Trombone, Tuba), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabajo), and voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is divided into four measures with tempo markings: *Amplio*, *A Tempo*, *Amplio*, and *A Tempo*. A box labeled '1440' is placed above the fourth measure. The vocal parts have lyrics in Basque. The instrumental parts include Oboe, Clarinet, Flute, Trumpet, Trombone, Tuba, Arpa, and various string sections.

XI. Bultzi-leiotik (Desde el tren en marcha)

Con una estructura similar al *rondó*, este último número es, en realidad, una continuación de la música anterior.

Lo podemos estructurar de la forma siguiente:

A (cc. 1442-1464)

B (cc. 1465-1479)

A' (cc.1479-1509)

C (cc. 1510-1549)

A' (cc. 1549-1578)

A (cc. 1442-1464)

Con un comienzo *Aleluyático*, como dice la partitura, muy similar al del poema anterior, nos encontramos con una pregunta del coro y una respuesta de la orquesta,

contundentes ambas, en el tono de Fam, procediendo de su dominante en el c. 1441. La pregunta es directa y clara con las dos primeras palabras del texto y valores largos durante dos compases mientras que la respuesta, no por ello menos potente, requiere de un motivo repetido de cinquillo de semicorcheas, tan sólo durante un compás.

Alleguyático M. J. 92
Ten. Ten. A Tempo

Alleguyático M. J. 92
Ten. Ten. A Tempo

En la siguiente repetición de este modelo, la orquesta dilata su contestación extendiendo el motivo de cinquillos al resto de la plantilla. El coro vuelve a ser protagonista, ahora con el segundo verso del poema, necesitando así más figuración pero no más compases, aunque en la respuesta la orquesta, ligeramente modificada con respecto a su primera intervención, extiende también la duración hasta tres compases y, proponiendo una rítmica línea en trompetas y trompas -sustituidas las últimas en los cinquillos por los clarinetes-. Ya las siguientes intervenciones del coro, con una mínima respuesta orquestal entre medias, son más comedidas, correspondiendo cada una a los dos restantes versos de la primera estrofa. Al final de la última, la armonía nos deja en el sexto grado de Fam, Re b7.

1460

The musical score for measures 1460-1479 features a variety of instruments. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Trumpet, Trombone, Tuba) sections are active, with some parts marked 'Sordina' (muted). The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) provide a harmonic foundation. The score includes complex rhythmic patterns and dynamic markings throughout the measures.

B (cc. 1465-1479)

(cc. 1465-1474) Comienza por una frase de diez compases, dividida en dos mitades de cinco, con una estrofa por semifrase. La música es más tranquila que en los compases precedentes, si bien esta frase es de carácter ascendente y va buscando progresivamente un punto culminante. En la primera semifrase (cc. 1465-1469) advertimos un diseño contrapuntístico entre sopranos, tenores y contraltos, mientras armónicamente pasamos, desde Reb7, a través de Lab7 –c. 1466-, Sol7 –c. 1467-, Reb7 con novena -modulación enarmónica debido al sonido Si-Dob, c. 1468- y Fa#7 con novena -nueva enarmonía, Re b-Do#, c. 1469-.

La textura de la segunda semifrase es más homofónica, simultaneándose primero las voces femeninas (cc. 1469-1471) y más tarde todo el coro. La armonía también es más estable, ya que partimos de Re7 con novena, que hasta el c. 1473 no cambia cromáticamente a Mib7 de nuevo sustituido, ya acercándonos al clímax de la frase, por LaM mediante enarmonía (Reb-Do#).

1470
I y II

Fl.

Obo.

Cl.

Fg.

Tp.

Tbn.

Perc. I*

Arpa

Sop.

Cont.

Ten.

Bj.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Ch.

III con Fagot

Sin cordina I

Sin cordina II

Piano resp.

ga - rak - o - ro la - ho - me - e - ha - tek es - ta - li - a, u - mez o - ro - e - guz - ki - ak yan -

men - di - u - mez o - ro - e - guz - ki - ak yan -

u - mez o - ro - e - guz - ki - ak yan -

Del c. 1474 al c. 1479 nos encontramos con una transición orquestal similar a las aparecidas en la música del poema anterior, ya que establece un carácter mucho más dinámico mediante la repetición de la célula corchea con puntillo-semicorchea, sobre todo en lira y xilófono. En el compás de resolución de la frase anterior –c. 1474– la música se establece sobre el acorde de LaM, rápidamente sustituido por el de DoM al compás siguiente, el cual actuará como dominante de Fam en la reexposición de A, hacia la cual nos dirige la línea comenzada por las trompetas, en el c. 1474, e imitada por las trompas medio compás después.

Tempo primo 1475

Tempo primo

A' (cc.1479-1509)

(cc. 1479-1494) Reexposición íntegra de la primera estrofa cantada en A.

Del c. 1495 al c. 1502 se presenta la frase correspondiente al canto de la quinta estrofa del poema. La armonía pasa por las mismas modulaciones y acordes -Reb7, Sol7 y Sib7- por los que pasó en el pasaje instrumental de A (cc. 1457-1464), si bien aquí el ambiente es más recogido y tranquilo centrando nuestra atención en el discurso melódico de sopranos y contraltos.

En el c. 1503 y hasta el c. 1509 se presenta una nueva transición orquestal de repetición de la célula corchea con puntillo-semicorchea. Los tres primeros compases contienen este motivo, mayoritariamente en la madera, con un diseño cromático de ascenso y descenso pasando por los acordes de SolM –c. 1503-, MiM –c. 1504- y Sib7 –c. 1505- pasando, a continuación, al metal en el acorde de Mib7 (cc. 1506-1507) y a toda la plantilla en el de Do7 (cc. 1508-1509).

C (cc. 1510-1549)

(cc. 1510-1530) Frase dividida en dos semifrases bien distintas: mientras que la primera (cc. 1511-1518), con los dos primeros versos de la sexta estrofa como protagonistas, contiene valores largos en el coro y no desecha el acorde de Do7 en su armonía, la segunda (cc. 1519-1528), con la que termina esta estrofa, es mucho más irregular por el hecho de encontrarnos un primer fragmento en Fa7 (cc. 1521-1524), con apenas acompañamiento orquestal, y otro mucho más denso que busca un punto

culminante mientras alterna ReM y LabM (cc. 1525-1526), encontrado en el *fortissimo* del compás 1527 en SiM. Este último acorde se mantiene a modo de clímax durante tres compases hasta la irrupción enarmónica (Re#-Mib, Fa#-Solb) de Lab7 en el c. 1530.

En el c. 1530 y hasta el c. 1539 surge un nuevo contraste al aparecer otra frase tranquila y con un acompañamiento discreto ceñido al ritmo corchea-negra en 10/8 y 6/8. Armónicamente se describe en ella otro acorde de séptima disminuida (Lab7, cc.1530-1535, Fa7, c. 1536, ReM, cc. 1537-1538, y SiM, c. 1539). Los dos primeros versos de la penúltima estrofa son protagonizados por contraltos y tenores, mientras que los dos últimos lo están por tenores y bajos. Un rápido ascenso en semicorcheas en flautas, oboes y violines nos conduce a la última frase de esta sección.

1535

The musical score for measures 1535-1539 features a variety of instruments and vocal parts. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo) have lyrics in Spanish. The instrumental parts include Flute, Oboe, Clarinet, Fagot, Tuba, Trombone, Trumpet, Piano, Arpa, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

Del c. 1540 al c. 1549 se presenta un fragmento de gran potencia previo a la apoteosis final de la obra. En ella se canta la última estrofa del undécimo poema, con una estructura armónica de dos compases repetida en varias ocasiones. Ésta oscila entre dos acordes a distancia de tritono, intervalo muy recurrido en este último número (Reb-Sol, cc. 1498-1503, Re-Lab, cc. 1525-1526), cambiando de acorde en cada mitad de esos dos compases gracias a las enarmonías existentes entre los tonos en cuestión. En los compases de Si-Fa (cc. 1540-1541) el coro canta el primer verso utilizando la célula corchea con puntillo-semicorchea. Las repeticiones de este modelo, aparecidas con una misma intensidad creciente, se encuentran en Do-Fa# y Re-Lab. Por último, un compás

en Solb y otros dos en Mib nos conducen, junto a los potentes timbales y a las incipientes semicorcheas anacrúsicas del coro -a doble unísono en todo este fragmento-, al final de la obra.

The image shows a page of a musical score for a large ensemble. The score is written for various instruments and voices. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Tenor (Tbn.), Bass (B.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The choir parts are marked with 'A - gur.' and 'so - ro, sa - gur. men.'.

A' (cc. 1549-1578)

(cc. 1549-1569) Con un martilleante ritmo de 3+2+3+2, el coro repite hasta cuatro veces y a doble unísono -sopranos, tenores y bajos por un lado y contraltos y barítonos por otro- una semifrase de cuatro compases (cc. 1550-1554) equivalente a los dos primeros versos del poema, en Fam y con cadencias plagales (IV-I) en su segunda y tercera repeticiones –se configura una gran idea o frase de doce compases-. Es de destacar la gran masa sonora utilizada por el compositor en este apoteósico final que, además, es más rápido que la música inmediatamente anterior.

Desde el c. 1570 hasta el final se produce una compresión rítmica de los dos últimos compases de la frase repetida anteriormente. Sin movernos de la tónica de Fam, la compresión se realiza primero en negras y más tarde en corcheas y, en ambos tramos, un gran *accelerando*, unido a la total participación de la orquesta, hace culminar esta obra de la forma más potente y excitante posible, tal como nos lo hace ver el grito final del coro.

Aragón. La poesía siempre bella y emocionada de Antonio Machado me ha proporcionado impulsos de creación y emoción:

“Allá en las tierras altas,
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plomizos cerros
y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando, en sueños...
¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.”

Estos versos, en unión de otros del mismo Antonio machado, que forman parte de Campos de Soria, configuran mi homenaje, a través de la poesía machadiana, a estas nobles tierras.

“Conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrepita. Me habéis llegado al alma.”

Este último fragmento poético aparece cantado, sin palabras, por el violoncello. Partiendo de estos versos, nace la melodía, que queda integrada en mi partitura”³⁹².

Concierto de las Tierras Altas, el primer concierto solista –hasta el momento- de cello y orquesta de García Abril, es una composición donde, aunque todo está estructuralmente organizado, su audición refleja una intención de libertad formal como apoyo a un instrumento que aquí se torna fundamental y absoluto protagonista. El concepto melódico garciabriliano, prioritaria característica de la poética del compositor, se siente cómodo y libre ante un instrumento que le seduce por sus posibilidades expresivas y su idiosincrasia vocal, casi sorpresiva. Si bien en la obra global de García Abril todos los instrumentos cantan con personalidad propia, en el *Concierto de las Tierras Altas* el cello se humaniza a través de las notas que, incluso, se convierten en palabras. Poesía, lírica y música se fusionan en una obra donde el tratamiento interválico es la clave compositiva. Relaciones interválicas armónicas y melódicas, junto al tratamiento cromático y disonante, le imprimen un carácter de calidez y sensualidad, casi ilimitada. Horizontalidad cadencial frente a verticalidad sostenida, rítmica y virtuosismo en las uniones, glisandos, arabescos, españolismos, etéreos y cósmicos armónicos... Las habituales células garciabrilianas de nota corta, nota larga – que aquí suenan a lamentos salidos del interior del hombre- se suman en relaciones micro-melódicas configurando el definitivo y emotivo planteamiento temático generador de todo. García Abril, con la ayuda de Machado, homenajea a las *Tierras Altas* a través de un concierto que dibuja un paisaje con el color y la sensibilidad del ser humano, y la trascendencia espiritual que le otorga su camino interior por esos parajes, reflejo y ejemplo de la belleza y la verdad ante su encuentro...

³⁹² Notas al programa de mano del estreno realizadas por el compositor.

CONCIERTO DE LAS TIERRAS ALTAS, 1999
(para violonchelo y orquesta)

Podemos estructurarlo en cinco grandes secciones:

Primer desarrollo de materiales (cc. 1-125)

Cadencia (c. 125)

Segundo desarrollo de materiales (cc. 126-412)

Poema (cc. 413-497)

Final (cc. 498-606)

Primer desarrollo de materiales (cc. 1-125)

(cc. 1-14) Realizando colchón orquestal sobre la nota Sib, el cello solista entona una elegiaca melodía. Ésta se articula en tres semifrases delimitadas por la reiteración, a cargo de la orquesta, del Sib al final de las dos primeras (cc. 5 y 9). En la tercera semifrase encontramos en los violines II una contravoz que nos recuerda, en su inicio, a la melodía principal del violoncello. A ellos se une, después, el resto de la cuerda para alcanzar el final del canto del solista en una cadencia sobre el acorde de Lab con oncená.

The image shows a musical score for the first development of materials (measures 1-14). The score is for a solo cello and an orchestra. The cello part (Celo Sita) features a melodic line with three phrases separated by rests. The orchestral parts include Timpani (Timb.), Piano (Pno.), Violins I and II (VI 1ª, VI 2ª), Violas (Vias.), Cellos (Cellos.), and Contrabass (Chajun.). The score shows the cello's melodic line and the orchestral accompaniment, with dynamic markings like 'sord.' and 'p'.

Del c. 15 al c. 26 el solista continúa, en solitario, con unos diseños escalísticos cada vez más largos que culminan siempre con la misma aparición del acorde de Lab, ahora sólo con séptima, por parte de la orquesta. La cuarta subida escalística del solista no encuentra respuesta orquestal, sino que se acaba convirtiendo en un punto cadencial de gran tensión debido a la repetición de los dos últimos tresillos de la escala.

(cc. 27-43) El solista comienza una frase, en valores largos, tomando como inicio las tres últimas corcheas repetidas del fragmento anterior. Cabe destacar el efectismo que produce que las flautas, en la entrada de la orquesta -c. 28-, ejecuten un diseño muy parecido al comentado del inicio del cello, aunque en valores más breves.

The first system of the musical score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgs.), Trumpet (Tpas.), Cello/Double Bass (Cello Stta.), Violin 1 (VI. 1ª), Violin 2 (VI. 2ª), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Double Bass (Chajon). The tempo is marked 'A tempo (decidido)' with a metronome marking of 42-46. The key signature has one flat (B-flat). The score shows measures 25 and 30. The Cello Stta. part has a 'cant.' (cantabile) marking and a dynamic change from *mf* to *mf*. The Flute, Clarinet, Bassoon, and Trumpet parts have a dynamic marking of *p* (piano). The Violin 1 and Violin 2 parts have a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The Viola part has a dynamic marking of *mp*. The Cello and Double Bass parts have a dynamic marking of *mp*.

La nueva frase del solista, en la que se pasea por diversos centros tonales, se puede dividir en dos mitades: la primera (cc. 27-38) pasa por Do7, Fa7, Reb7 con novena, Sol7, Reb7, La7 y Re7 donde cadencia; mientras que la segunda, mucho más breve, se limita, alternando las armonías a distancia de tritono de Fa7 y Si7, a conducirnos hacia el calderón del c. 43 por medio de figuras más breves, en la línea del cello, como la aparecida en el c. 40 (semicorchea-corchea-semicorchea).

A continuación (cc. 43-59) encontramos otra frase distinta de cinco compases (cc. 43-48) con antecedente en Mi7 y consecuente en Do#7 -una tercera menor por debajo-rematado con un logrado arabesco en la flauta. Este mismo diseño se repite otros cinco compases, un tono por encima, con la salvedad de que en esta ocasión el consecuente se prolonga en las armonías de La7 con novena y Do#7. Es en este último tono donde aparece la tercera y última frase de este fragmento que, como las anteriores, imprime mayor dinamismo a la línea mediante cinquillos de semicorcheas o de grupos como el de corcheas-dos semicorcheas.

Più mosso
♩ = 69-72

45

1

p

mf

Più mosso
♩ = 69-72

via sord.

p

p

pizz.

p

flexible
(2+3)

50

ensanchando

ensanchando

mf

mf

mf

mf

Del c. 59 al c. 125 hay una presentación de pasajes virtuosísticos del cello. El primero consiste en repetitivos dibujos sobre las alturas vecinas a Si. Tras la entrada de la orquesta en el c. 65, de nuevo, en la armonía de Do#7, cambiamos, mediante la línea del solista, a la de Sib7 en el c. 67 -de nuevo aparece la relación de tercera menor-. Es en este acorde donde la cuerda inicia un diseño de dos compases (cc. 69-71, *calmado*; en el 71 se inicia un *Allegro*) que servirá de prelude a las sucesivas intervenciones que el cello tendrá hasta la llegada a la gran cadencia del concierto, en el c. 125. Se trata de diseños de rápidas corcheas en stacatto que encuentran un leve acompañamiento orquestal en las dos primeras ocasiones (cc. 79-80 y cc. 92-93, siendo este último mucho más rítmico y contundente) para después volver a una actitud solista y virtuosa (como la aparecida en forma de grandes acordes en los cc. 81-84).

El *calmado* de los cc. 86-88 (en el c. 88 se inicia un *Allegro*) sirve, además, como puente modulador hacia Si7, aunque contienen una mayor riqueza armónica y modulante. El pasaje de los cc. 107-109 desarrolla un material melódico en flautas, oboes y violines que actúa a modo de introducción del cello, ya en el c. 110.

Calmado
♩ = 104-112

Calmado
♩ = 104-112

El cello entona un mismo motivo repetido y variado, a cada compás, creando así una tensión resuelta en la inspirada melodía en SolbM y dinámica *forte* del c. 116. La figuración principal de esta melodía (corchea-corchea con puntillo-semicorchea) será utilizada en el rediseñado motivo del c. 119, ahora sobre la armonía de SolbM puesta en boca del solista y contestada a su vez por flautas-clarinetes y oboes-corno inglés-trompas (ahora en MibM) hasta llegar, de nuevo, a la gran cadencia en Do7 –c. 125-, un escalón de tercera menor descendente.

Cadencia (c. 125)

Demostración virtuosística del solista con repetidos saltos, cuerdas dobles y combinación de ambas técnicas. Encontramos, en varias ocasiones, el acorde de Do7 -sobre todo en suspensiones sobre calderón- después de frases cantadas de gran lirismo y profundidad. Cuando el acorde de descanso de una de estas frases cambia al de SolM encontramos un nuevo elemento (arabesco ascendente-descendente con armónicos en glisando) que se repetirá otras tres veces antecedido de otras figuras aparecidas anteriormente, como los arpeggios a velocidad *allegro leggero* en *stacatto*, *pizzicato* y, por supuesto, las dobles cuerdas. Tras otras cadencias de estos elementos en Do7 y Re7

la que acontece en Sol7 en el *poco più* da paso a una melodía articulada en grupos de seis corcheas que pasa por Do7, justo antes de las doce últimas corcheas acentuadas que preparan la entrada de la orquesta en LaM.

The image displays a musical score for a Cello Solo (Cilo Sita) across five systems. The notation includes various performance instructions such as 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), 'sull' (sull'), 'Repite ad lib.', 'A tempo' (144), 'Allegro leggero' (176), 'Poco più' (63-69), 'accel.' (accelerando), and 'ritenuto' (ritardando). The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Segundo desarrollo de materiales (cc. 126-412)

Del c. 126 al c. 129 se presenta una efectiva progresión armónica por terceras de la mano del solista acompañado por buena parte del viento y contestado, en cada compás, por una pequeña célula puesta en boca de las trompetas, lo que otorga al fragmento un nuevo color no aparecido hasta ahora. Armónicamente la progresión pasa por LaM, Fa#M, ReM y desemboca, tras un diseño de seisillo de semicorcheas ascendentes, en el acorde de Si7 en el c. 129.

A continuación (cc. 129-135) nueva revisión de la anterior cadencia solista sobre el Si mantenido del concertino. El cello efectúa dobles cuerdas sobre quintas justas para después dibujar un ascenso y descenso arpegiados -sobre Sol7 con novena menor-, similares a los de la cadencia, con el añadido de tener algunas notas en armónicos. Este diseño se repite, ahora, con la voz del concertino en movimiento y con un arpeggio sobre Fa7 mucho más elaborado en el solista, el cual nos conduce a la reaparición de la melodía del final de la cadencia.

Del c. 136 al c. 154 se presenta una nueva versión de la melodía articulada en células de seis corcheas que apareció sobre Sol7 al final de la cadencia. Ahora la armonía es de Mi7, pero evoluciona pasando por los acordes de Sol#7 -c. 139-, que resuelve en DoM -c. 141- para, finalmente, tras un accelerando acentuado en la línea del solista, llegar al clímax del c. 142 en Do#7, con la reaparición del viento en la plantilla orquestal.

A partir del c. 146 la línea del cello comienza un nuevo descenso modulante que nos lleva, mediante enarmonía, a LabM –c. 146, siendo Sol# igual a Lab- y después a DoM, donde todo este lírico pasaje encuentra reposo. Por un momento el solista se queda solo con un giro ascendente de otras seis corcheas que nos devuelve a la progresión armónica aparecida entre los cc. 126 y 129.

145

allarg. poco a poco

A tempo

Meno mosso
♩ = 63-69

Fl.

Obs.

Cl.

Cl. 2°

Fg.

Fg. 2°

Tpas.

Tpas. 2°

Tpas.

Tpas.

Tpas.

Tpas.

Pno.

Clo. Sla.

VI. 1°

VI. 2°

Vas.

Cellos.

Chajos.

sordina

via sord.

En esta ocasión no se produce un descenso por terceras, sino que LaM da paso a Sol9, Mib9, Fa#9 que pasa a Fa#m7 y, finalmente, Do#m en el c. 154 que precede, de nuevo, a la dominante un tanto difusa –aparece, en la cuerda, con sexta y sin quinta-, de Si7, centro tonal del siguiente fragmento.

A continuación (cc. 155-166) los tres primeros compases son una especie de transición orquestal, cantada por el corno inglés y los violines segundos, que modula a Lab7 en la segunda mitad del c. 156 y resuelve en Reb7 en el siguiente. Es en este acorde sobre el que se produce una pedal, que nos llevará hasta el c. 166, en la cual el solista entona una nueva línea en valores largos y de naturaleza descendente. Cabe destacar el rítmico acompañamiento de la madera y el xilófono en los primeros compases de esta pedal de Reb7, ya que otorga al pasaje nuevos registros de color.

156 *ma, poco meno* *Un poco più* $\text{♩} = 50-56$ 160

Fl. 1° *p*

Fl. 2° *p*

Fl. 3° *Flautin* *p*

Ob. 1° *p*

Ob. 2° *muto a oboe* *f*

Cl. 1° *p*

Cl. 2° *p*

Fag. *p e intenso*

Tpt. 1° *Xilofono* *pp*

Tpt. 2° *pp*

Tbn. *pp*

Perc. 1° *pp*

Cto. Stb. *p e intenso*

Vi. 1° *f* *Un poco più* $\text{♩} = 50-56$ *sord.* *mp*

Vi. 2° *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Cello *f* *mp*

Chajon *f* *mp*

En la segunda mitad del c. 165 el cello llega al final del descenso efectuado hasta ahora y, con un rápido giro de semicorcheas, sube de nuevo hasta quedarse en la séptima del acorde.

Del c. 167 al c. 186 tienen lugar un juego de pregunta y respuesta entre la orquesta y el solista, iniciado por el fagot en el c. 167 en SolM, acorde a distancia de tritono del anterior centro tonal, Reb7. El cello contesta con un rápido grupo de cinco notas de marcado sabor español que cerrará cada una de estas sucesivas respuestas.

Armónicamente volvemos, en el c. 171, al acorde de Reb7 en el que encontramos, después, el mismo rítmico acompañamiento de los cc. 159 y 161 transmutado, ahora, en interpelación del cello, en el c. 176, coronado con el mismo grupeto español que utiliza el solista en todo este fragmento. Es en ese momento, con el cambio de armonía al acorde de La7, cuando la pregunta se vuelve respuesta y viceversa, y a cada intervención del solista la orquesta responde con más instrumentos y tensión armónica - las novenas y oncenas del acorde aparecen en el c. 181-. Es así como llegamos al último escalón de esta progresión en los cc. 184-186, donde la tensión se acumula en la imitación, por parte de flautas, clarinetes y oboes, del último grupo de siete semicorcheas efectuado por el cello -c. 184- sobre el desfigurado acorde de La7 con oncená que aparece ya sin fundamental ni tercera -Mi dis7-.

El pasaje siguiente (cc. 186-194) es de distensión y está cantado por el solista, acompañado éste por una voz secundaria puesta en boca de clarinetes y violas. Armónicamente realizamos un fragmento del círculo de quintas, partiendo de LaM en el c. 187, llegando a la cadencia sobre Do7 de los cc. 193 y 194.

Del c. 195 al c. 204 se produce un pasaje muy cromático de tres compases en el que se crea un clima de inestabilidad tonal debido a los rápidos y fluctuantes dibujos de semicorcheas del viento y al *glissando* ascendente del solista.

El solista interpreta, después, en solitario, una pequeña cadencia sobre el acorde de Do7, con novena menor, resultante al final de la intervención orquestal. Esta operación se repite otras dos veces, sin *glissando* ni cadencia del cello, tras el último cromatismo orquestal (cc. 203-204). Se trata de un fragmento muy colorista que nos descubre una sonoridad no aparecida hasta el momento.

Seguidamente (cc. 205-218), en un primer momento, encontramos una breve modulación, medio tono por encima del que estábamos -Do#7 con novena mayor y sexta añadida-, en la que el solista describe un giro ascendente-descendente en forma de arpeggio sobre el colchón armónico de la cuerda. A continuación se produce el mismo pasaje, pero ahora volviendo al acorde de Do7 -con novena mayor y oncená- después de lo cual el solista nos conduce a un nuevo pasaje cromático en la orquesta de dos compases. En esta ocasión encontramos en la cuerda multitud de desdoblamientos por cuartas justas ascendentes, conformando un acorde comprendido entre los sonidos Re y Mib. El cello vuelve a interrumpir esta sonoridad en el c. 213 para devolvérsela, después, durante cuatro compases más (cc. 214-218). Los *glissandi* del cello llegan a un

registro tan agudo en estas dos últimas ocasiones y el material armónico comprende tantas disonancias que la tensión se acumula, en el c. 218, de manera considerable.

Del c. 218 al c. 229 el solista introduce este nuevo y potente fragmento con dos compases en solitario de los que el segundo, con las corcheas acentuadas, es mucho más marcado y nos prepara para la sorpresa de los siguientes compases. Ésta consiste en una marcial y estruendosa introducción orquestal de cuatro compases en Fa#7 caracterizada por los elementos en forma de llamada que aparecen en las trompetas o la inclusión de la caja y los timbales en la percusión. De la sorpresa inicial, aderezada con multitud de disonancias, como las aparecidas en los violines -La y Do naturales-, vamos pasando, poco a poco, a la calma, sin embargo, dinámica y bien timbrada línea solista de los cc. 224-229. Ésta, estructurada cada dos compases de 6/8 -uno de reposo y el siguiente más movido-, se apoya en el rítmico acompañamiento escrito en 3/4 destinado a la cuerda.

225 rit. A tempo 230

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 2 *muta a oboe*

Cl.

Fg.

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpta.

Thon. *I y II*

Timb.

Pno.

Cel. Slt. *con bravura lleno*

VI. 1

VI. 2

Vla. *arco*

Cel. *arco*

Chaj. *arco*

Tras una breve mirada al acorde a distancia de tritono, Do7, en el segundo pulso del c. 229, Fa#7 reaparece sirviendo de base al ascenso protagonizado por el solista en los cc. 230 y 231 hacia una nueva e inesperada sonoridad. Ésta es la aparecida entre los cc. 232 y 234 que se distingue por los agudos con armónicos del cello cuya línea construida con apoyaturas desciende de igual modo que la armonía lo hace por terceras menores (Mib, Do-Si#, La, Fa#) en estos compases. Una tercera menor es también el intervalo de diferencia con respecto a los siguientes cinco compases, de igual naturaleza que los ahora descritos, sólo que ahora escritos en Mib7 con novena. Esta progresión se ve interrumpida en el c. 240, donde el cello queda en solitario describiendo con repetitivos dibujos el acorde de Fa# disminuido hasta que llega a la cadencia cargada de tensión -c. 244-.

A continuación (cc. 245-254) se produce una revisión del fragmento de los cc. 220-229, sólo que ahora en DoM-m con séptima. Si cabe es, en este momento, mayor la vehemencia del material presentado con una figuración más ágil en la madera y una mayor presencia de la caja y el timbal cuyo material se encuentra acentuado. La posterior melodía del solista se ve aquí apoyada, además de acompañada también por el viento, por una línea secundaria aparecida en los violines en el c. 251.

The musical score for measures 250-254 shows a complex orchestral texture. Measure 250 is the starting point, marked with a box and the number 250. The Flute part begins with a melodic line marked *p* and *acc. e cresc.*. The Oboe 2 part has a marking *muto a C. Inglés*. The Bassoon 1 and 2 parts have a marking *p*. The Trumpet 1 and 2 parts have a marking *p*. The Trombone 1 and 2 parts have a marking *p*. The Piano part has a marking *p*. The Cello/Double Bass part has a marking *p*. The Violin 1 and 2 parts have a marking *mp*. The Viola part has a marking *p*. The Cello part has a marking *p* and *pizz.*. The Double Bass part has a marking *p*. The score includes various articulations and performance instructions, such as *acc. e cresc.*, *sordina*, and *Unis pizz.*. The key signature changes from one flat to two flats between measures 253 and 254.

En el c. 254 el cello vuelve a quedarse solo en una especie de cadencia, muy dinámica y movida, con una rápida célula de tres corcheas que precede a la siguiente exposición del material de los cc. 224-229. Antes de esto la orquesta introduce, brevemente, el c. de MiM en los cc. 258 y 259 lo cual supone un nuevo cambio de tercera menor en la armonía al aparecer, después, Do#7 en el c. 262. Es aquí donde se presenta la revisión antes comentada que si bien resta protagonismo a la línea del solista, que poco tiene que ver ya con la aparecida en el c. 224, conserva ese carácter

rítmico impreso por los pizzicatti de los cellos o por los acentos en el intervalo de tercera, verdadero protagonista ahora del fragmento aparecido primero en violas y trompas y más tarde en flautas y trompetas contestadas, de nuevo, por trompas y corno inglés.

Seguidamente (cc. 267-290) sobre el Do#, mantenido en los violines segundos desde el c. 267, el solista realiza una cadencia muy similar a la anterior (cc. 254-261) en cuanto a la célula repetida que utiliza, si bien su duración es ahora de trece compases con el añadido del silencio con calderón posterior –c. 280–.

En el c. 281 el cello retoma, de nuevo, este material cantándolo de una forma más libre, como dice la partitura, para a continuación rescatar el *glissando* del c. 195 acompañado, de nuevo, por los rápidos tresillos en las maderas, el piano y el conjunto de percusión antes utilizado: vibráfono, cencerro afinado y marimba, que sustituye al xilófono. Recuperamos así esta mágica sonoridad cromática, hasta el c. 290, con interludios solistas del cello entre cada intervención orquestal que recuperan el material de la cadencia antes descrita de los grupos de tres (cc. 284 y 287). Como viene siendo habitual, la armonía efectúa un nuevo giro de tercera menor descendente, con respecto al Do# mantenido en la cadencia del solista, al poder decir que este fragmento está en Sib7 a pesar de la multitud de notas añadidas al acorde que la naturaleza cromática del pasaje aporta al resultado sonoro. Nuevamente, en el último pulso del c. 285, divisamos el salto de tercera menor en el acorde de Reb7 que brevemente aparece, devolviéndonos a Sib7 en la caída del siguiente compás.

Del c. 290 al c. 301 se presenta una nueva cadencia libre del solista que utiliza, en un principio, la figuración de a tres propuesta ya desde el c. 254 y que sustituye por la de corchea-cuatro semicorcheas a partir del c. 293. Es en este compás donde desembocamos en Do7 tras la aparición de su dominante -Sol7-, en el compás anterior, lo cual nos trae a la memoria la importancia de la tercera menor en las relaciones armónicas de la obra, ya que es el inicio de la cadencia que se mantenía en Sib7. La línea del cello se mueve a ratos agitada, a ratos tranquila en medio de cuerdas dobles y semicorcheas que suben y bajan y pasando por varios acordes aparte del de Do7, lo cual otorga al pasaje diferentes colores (LabM, segunda parte del c. 295, SolbM, c. 296, LaM, c. 288, y Do#7, cc. 299-301). Entre los dos últimos acordes se establece una pequeña progresión, ya que el material melódico del c. 288 se ve transportado en el siguiente con diferente armonía, lo que prepara el final de la cadencia -c. 301- al hacer aumentar la tensión.



Seguidamente se presenta un pasaje (cc. 301-315) que ilustra a la perfección las tensiones armónicas más importantes de la obra: el tritono que se establece entre Do#7 -acorde con el que terminó la anterior cadencia-, SolM -con el que comienza el c. 302- y la tercera menor -existente entre SolM y MiM-. En la entrada de SolM, con las violas, encontramos dos elementos rítmicos repetidos a lo largo de todo el pasaje, dos semicorcheas-negra y un grupo de seis semicorcheas. Estos grupos rítmicos se utilizan, también, en la entrada de MiM en el c. 304, donde el grupo de seis semicorcheas se repite de forma que aumentan tanto la dinámica como la agógica. En los siguientes compases ese aumento de tensión se traduce en una alternancia tanto de grupos rítmicos como de acordes, lucha de la cual sale vencedor SolM -c. 310-. Esta tonalidad, a partir del c. 312, alterna ahora con Do#M y el grupo de seis semicorcheas.

Entre los cc. 316 y 319 el solista entona una inspirada melodía de dos células, originalmente en SibM -tercera menor con respecto al SolM de los cc. 314 y 315-, que van siendo transportadas en varios tonos (ReM-m, Redis, Sol7, Midis7 y Si bM). Con la segunda de estas células (dos semicorcheas-corchea-dos semicorcheas) llegamos, en la segunda parte del c. 319, al acorde de MiM el cual vuelve a alternarse con el de SolM, como hiciera en el fragmento anterior, sólo que ahora el ritmo se comprime lo cual imprime tensión al pasaje. Tras un breve pero colorista paso por Labm7, en el c. 322, aparece otro de los acordes principales de estos últimos compases, Do#M, sobre el que el cello se detiene planeando con el grupo de seis semicorcheas. El tritono entre Do#M y Sol se vuelve a hacer presente en los siguientes compases, así como en otros pares de acordes (Mi y Sib, c. 327; Solb y Do, c. 328) con un nuevo diseño rítmico repetido y variado: el de cuatro corcheas y una negra. La inclusión del plato suspendido, desde el c. 325, así como los reguladores de aumento y descenso en todos los compases, hacen aumentar la tensión del pasaje.

Del c. 331 al c. 336 se inicia el primer pasaje reexpositivo de la obra, donde volvemos a encontrar en el solista la melodía de los cc. 43-45 escrita, ahora, en La7 con novena -último acorde del fragmento anterior- con algunas variaciones de figuración y un tramo final que no aparecía en el original. La encontramos también en el corno inglés en el c. 335 sobre la armonía de Re7 con novena, acorde en el que termina la *coda* de la intervención del cello y resuelve a su vez este giro final en el acorde de Si7, ya al final del c. 336.

Seguidamente se inicia un fragmento (cc. 337-351) de naturaleza más bien orquestal en el que se nos presenta una melodía de cuatro compases en el solista. En ella, los dos primeros compases transcurren plácidamente sobre la armonía de Sim con un acompañamiento orquestal que utiliza rápidas figuras de fusa de ida y vuelta sobre el Si. Después, la orquesta deja que el cello adopte figuraciones más rápidas mientras modula a Mib7, Fa#m o La7 con novena (cc. 339-340). A continuación se reanuda la melodía en Sim para volver a modular a Mib7 -c. 343-, acorde donde el solista acaba su intervención en este fragmento haciendo uso de los grupos con fusas antes usados en la orquesta (cc. 344-345). Es así como la orquesta reinicia, ahora en Si7, este acompañamiento sin que aparezca melodía alguna y, poco a poco, a los fagotes y clarinetes del c. 346 se van uniendo sucesivamente otros instrumentos como el xilófono -el que imprime mayor personalidad al pasaje- los cuales transportan toda esta textura a los acordes de Lab7, Mi7 y Do7. Se forma así, desde el c. 343, una progresión armónica por terceras descendentes que vuelve a poner de manifiesto la importancia de este intervalo en la construcción de la obra.

En el c. 351 se inicia un pasaje que encuentra un progresivo aumento de tensión alternando acordes que se encuentran a distancia de tritono entre ellos. Mediante la transposición de la línea del solista (cc. 351-355) vamos pasando por Do7-Solb7, Fa7-Si7 (donde reaparece, brevemente en flautas, oboes y celesta, el elemento de fusas del fragmento anterior), Fa#m7-Si7 (que no es una relación de cuarta aumentada, pero que a efectos de aumento de tensión surte el mismo efecto; en ella encontramos, de nuevo, las fusas), y Lab7-Reb7 (cc. 364-365, donde la relación de cuarta justa o dominante-tónica se nos presenta también como alternativa).

A partir del c. 366 el pasaje se torna completamente orquestal y la línea, que viniera haciendo el cello hasta ahora, pasa a ser propiedad de flautas, oboes y violines. La densidad va alcanzando cotas cada vez mayores mientras la armonía se balancea sobre los siguientes pares de acordes: Sol y Do# (cc. 366-369, donde las trompetas realizan un potente diseño secundario), Sib y Mi (cc. 370-373, donde el diseño anterior de las trompetas pasa ahora a las trompas), Re y Lab (cc. 374-377, donde a la línea principal se unen las violas y reaparece en las trompetas, acompañadas por las trompas, el

material secundario de los compases 366-369), y de nuevo el primer par de acordes, Reb y Sol (cc. 378-381, en cuyos dos últimos compases se viene abajo toda la tensión acumulada hasta ahora, sobre todo desde la incorporación, en el c. 374, de percusión, piano y celesta).

Ancora poco più
♩ = 63-66

Los siguientes compases, que exponen el material anterior en un clima más relajado, cuentan, en un primer momento, con la intervención de un clarinete que se mueve, con el material heredado del solista, entre los acordes de Mib7 y Do7 -tercera menor-. El relevo lo toma entonces el corno inglés –c. 385-, que propone un breve paso por Lab y Solb en el c. 386, antes de caer en Mi7 con novena y oncena en el siguiente, trasladándose, después, una tercera menor por debajo (Do#7, con el que continúa la progresión iniciada por el clarinete) para afrontar el final del pasaje con una voz cada vez más débil que se pierde en la cadencia del c. 389.

A continuación se presenta un pasaje (cc. 389-412) de gran intimismo y lírica en el que el solista retoma el material que dejara en manos de la orquesta en el fragmento anterior, pero utilizándolo ahora mucho más pausadamente en un clima de mayor profundidad y relajación. Los cuatro primeros compases alternan, como ocurriera en los pasajes anteriores, las armonías de Sib -tercera menor con respecto al anterior acorde,

Do#7- y Mi, a distancia de tritono, para dar paso después a la austeridad del solista, únicamente acompañado por un violín en el acorde de Sol7 con novena mayor-menor durante otros cuatro compases. Después vuelve a entrar la vibrante cuerda, con un diseño de fusas y una dinámica inestable debido a los reguladores que abren y cierran el sonido cada dos compases, acompañando el nuevo transporte de la melodía del cello en las armonías de Fa y Si. Por fin rompemos la dinámica del tritono en el c. 402, donde el cello descarta también la línea que ha venido utilizando hasta ahora en pro de un giro que cadencia sobre Mi7, apareciendo su dominante a posteriori durante tres compases para volver al mismo sitio en el c. 406. Esos tres compases se trasladan a la orquesta de cuerda (cc. 407-409), la cual varía su armonía a cada pulso mediante un movimiento cromático del bajo para luego volver a cadenciar, ya en el c. 410, en el mismo acorde del que partiera MiM. Pasando por Re7 en la segunda parte del c. 411, la orquesta desemboca finalmente en el acorde de Do#M del *Andante Declamado* del siguiente compás, donde comenzará la sección destinada al poema en el que se inspira esta obra.

The image displays a musical score for measures 400 through 411. The score is divided into three systems. The first system (measures 400-405) is marked 'Poco più mosso' with a tempo of 58-63. It includes staves for Flute 1 and 2, Clarinet, Bassoon 1 and 2, and Cello/Double Bass. The second system (measures 406-409) is also marked 'Poco più mosso' (58-63) and includes staves for Violin 1 and 2, Viola, and Cello/Double Bass. The third system (measures 410-411) is marked 'poco allarg.' and includes staves for Flute 1 and 2, Clarinet, Bassoon 1 and 2, Cello/Double Bass, and Chorus. The score features various musical notations including notes, rests, dynamics (p, pp, mf), and articulation marks.

Poema (cc. 413-497)

Con la esencia acompañante de la orquesta de cuerda, el solista comienza a dibujar, con un canto muy presente y marcado, el paisaje de los campos de Soria. Lo interpreta de un modo íntimo y melancólico, y por lo general, haciendo coincidir el final de cada frase del poema con el final de un giro ascendente o descendente.

Armónicamente comenzamos en el tono en el que dejamos la sección anterior, Do#M, el cual resuelve, pasando antes por Sim -c. 415-, en Fa#7, acorde con el que continuaremos hasta la parte final del fragmento. El inicio del cuarto verso, en el c. 421, supone un punto de articulación en la línea del solista, ya que a partir de ahora sus intervenciones están mucho más distanciadas entre sí y son contestadas por algún elemento de la orquesta, como se demuestra tras la caída en el c. 422 con la adhesión de parte del viento al conjunto orquestal. El final de ese cuarto verso, por ejemplo, es contestado por una pequeña intervención solista de un clarinete.

El quinto verso, dividido en dos intervenciones del cello, es contestado de igual forma por la orquesta en las dos ocasiones: primero aparece un ágil diseño ascendente en los violines de carácter un tanto exótico que da paso a un breve interludio orquestal en el que modulamos, en el c. 429, al tritono descendente, Do7, sin perder de vista el Fa# en los violines; a continuación volvemos al tono de partida, Fa#7, en el que el cello concluye con este verso (utilizando una natural prosodia hace coincidir la palabra “decrépita” con el extremo de un giro descendente, además de conseguir emular la acentuación de esta palabra con la figura rítmica corchea con puntillo-semicorchea-negra) siendo contestado, de nuevo, por el giro exótico de los violines y el interludio orquestal, que ahora nos deja en Re7 con novena. Es en este acorde donde el cello entona el último verso del poema y lo rubrica con una variación aún más grave de este su último giro -la cual no se corresponde con texto alguno- para hacer descansar la música antes de la aparición del grupo de cellos.

Del c. 438 al c. 453 nos encontramos con que la orquesta es sustituida en este fragmento por un grupo de seis violoncellos que acompañan armónicamente la tranquila línea, en valores largos, que el solista interpreta ahora. La célula que origina el material de estos compases la encontramos en el c. 438 y en el c. 439 -dos negras seguidas se unen al tresillo de semicorcheas cuya última nota se prolonga en una blanca con doble puntillo-. Los cuatro compases iniciales se encuentran en Re7 con novena, acorde en el

que dejamos el fragmento anterior; a continuación, encontramos la célula de dos compases transportada a Si7 -tercera menor con respecto a Re-, la cual deja paso a una variación de la misma, con figuraciones más rápidas de incluso fusas, en Fa7 con novena durante otros cinco compases. Tras esto, aparecen de nuevo cuatro compases seguidos en Lab7 -tercera menor con respecto a Fa7- y otros cuatro añadidos, también con la célula original, pero alternando los acordes de Mi7 y Do7 -relación de tercera mayor entre sí y de Mi con Lab-. Al final, el elemento del tresillo de la célula original se ve resuelto en Reb7 con novena en el c. 456, acorde en el que el solista comienza a utilizar, durante este compás y el siguiente, unos rápidos diseños de tresillos y septicorcheas. A continuación encontramos estos elementos también en los tonos de Si7 con novena –c. 458- y de Mib7 (cc. 459-461; relación de tercera mayor con respecto a Si). Por último, en Do7, una nueva tercera menor por debajo del acorde en el que nos encontrábamos; el solista utiliza, de manera repetitiva, esos tresillos para hacer aumentar la densidad del pasaje, fenómeno al que se une el grupo de cellos con sus dobles cuerdas acentuadas y el regulador de incremento de intensidad al que todos atienden.

(cc. 464-497) Tras la agitación final del pasaje anterior, ahora volvemos a la calma mediante la reposada melodía del solista, la cual alterna, durante los primeros cuatro compases, las armonías de La -tercera menor con respecto al anterior acorde de Do- y Mib7, recurriendo así una vez más al tritono o intervalo de cuarta aumentada. A continuación encontramos el segundo y último pasaje reexpositivo de la obra, pues los cc. 468-473 se corresponden con el fragmento comprendido entre el c. 110 y el c. 112, sólo que la figuración se encuentra ahora aumentada. Durante estos seis compases la

armonía se balancea entre las tonalidades de Mib y Fa# (Solb, como aparece en el c. 470) que forman un nuevo intervalo de tercera menor. Así ocurre hasta el c. 474 donde esa tercera menor se da entre Sol, Mi y Do# pasando por Re en el último pulso del c. 476 antes de llegar al tercero. En estos últimos cuatro compases el solista realiza una variación del tema reexpuesto del que luego toma todo el material de los siguientes compases, es decir, los pares de corcheas y, sobre todo, la figura semicorchea-corchea con puntillo (nota corta-nota larga, célula habitual en el lenguaje graciabriliano).

A continuación observamos una curiosa progresión armónica descendente nunca vista hasta ahora, que abarca correlativamente todos los grados de la escala, entre el c. 478 y el c. 483 (Fa-Solb), seguida de un nuevo descenso por terceras menores (Solb-Mib-Do) en los dos compases posteriores. DoM-m es, por tanto, el primer acorde en el que encontramos la insistente repetición de la célula semicorchea-corchea con puntillo durante dos compases. El solista asciende en solitario en el c. 487 para, sobre una nueva repetición de este motivo, llevarnos por las armonías de Sib, Lab, Fa -tercera menor con respecto a Lab- y MibM-m, donde la música vuelve a descansar durante cinco compases, si bien el motivo repetido cambia sus alturas a los dos compases coincidiendo con la adición de séptima y novena al acorde -c. 493-.

478

480

Cilo Sita.

Cil.1

Cil.2

Cil.3

C. Cellos

Cil.4

Cil.5

Cil.6

485

pochiss allarg.

Poco meno

♩ = 63

490

El clima, cada vez más tranquilo, y la repetición de esta célula provoca un efecto relajante a la escucha pero, a riesgo de resultar monótono, el solista vuelve a dar una vuelta más al material y nos sitúa en Re con novena, sin saber que las delicadísimas notas que repite esta vez servirán de estruendosa anacrusa al final de la obra.

Final (cc. 498-606)

Tras el impactante golpe de bombo con el que se abre el c. 498 asistimos, por parte de la orquesta, a una introducción que comienza con la utilización del grupo semicorchea-corchea con puntillo para describir con él terceras menores que realizan un majestuoso descenso de cuatro compases sobre el acorde de ReM-m y siguiendo una progresión cromática (Re-Fa, Fa#-La, La#-Do#). A continuación encontramos una pedal de cinco compases sobre la tónica repetida, Re, que aumenta en velocidad con la conversión de los pares de corcheas, en tresillos de corcheas, mientras desciende en intensidad.

Tras esta introducción, en el rítmico compás de 8/8, encontramos al solista realizando, durante tres compases, idas y venidas sobre la tónica acompañado por fagotes, cuerda, güiro y marimba. A ello responde un furioso *tutti* orquestal que reproduce exactamente la línea del cello en los violines primeros. Esta operación se repite otras tres veces más hasta el c. 530, si bien la intervención del solista y, por consiguiente la de los violines, se varía en cada ocasión.

Desde el c. 531 al c. 560, y sin el rítmico acompañamiento orquestal de antes y sobre la misma pedal de tónica, el cello entona ahora más libremente como si recordase el resto del concierto -la figuración es también ahora ternaria como en la mayoría de momentos de la obra-; tres semifrases de tres compases cada una.

Después de lo comentado vuelve la agitación en forma de movimiento ascendente de semicorcheas con multitud de floreos por parte del solista, mientras la orquesta recupera su enérgica rítmica anterior. Cuando las semicorcheas terminan en el cello éstas pasan a los violines, mientras que aquel realiza dobles cuerdas en la renovada armonía de Do7. Aparece así una dinámica de alternancia entre semicorcheas y dobles cuerdas en el solista, mientras que la armonía también va cambiando. Moviéndonos, como ya es habitual en esta obra, por terceras menores, saltamos a La7 en la siguiente intervención pseudoescalística del solista acompañada, ahora, por unos originales *glissandi* en los trombones para desembocar en Fa# a la hora de ejecutar las dobles cuerdas que aquí alternan este acorde con el de Do (tritono) mientras las semicorcheas son recogidas por las maderas. Continuamos en este vertiginoso pasaje con las semicorcheas del solista ahora en Mib7 -tercera menor con respecto al Do de las dobles cuerdas-, y seguidamente las de los violines en Si7 y las de las flautas en Sol7 -terceras mayores entre Mib y Si y éste y Sol). Ya por última vez la pseudoescala de semicorcheas vuelve al solista, primero en Mi7 y un compás después en Reb7 con novena, acorde en el que inusitadamente el cello realiza un descenso y parada ensanchando el espacio entre cada nota -c. 560-.

Derivada de la anterior figuración por semicorcheas, encontramos ahora un fragmento semicadencial (cc. 561-590) que utiliza una aproximación a los dos últimos pulsos del c. 560 para realizar una nueva progresión descendente por terceras entre los cc. 561 y 568: La, Fa -que sólo duran medio compás cada una-, Re, Sib, Solb -donde se incorpora a la cuerda parte del viento- y Mib. En este último tono la agitación de la línea del solista es mayor que en los anteriores, produciéndose insistentes repeticiones sobre un grupo de cuatro notas en los cc. 570 y 571. Estas repeticiones se continúan produciendo a continuación, mientras que la sección de las maderas busca un centro tonal a través de un descenso cromático de acordes que parte del La entre los cc. 572 y 575. Esta progresión desemboca en el Do#7, y es en este tono donde el solista renueva una y otra vez sus cíclicas repeticiones que, a partir del c. 577, reciben un rítmico apoyo por parte de la orquesta que hace aumentar, considerablemente, la tensión del pasaje. En el c. 584 el cello cambia las semicorcheas que ha venido utilizando últimamente por grupos de tres corcheas, lo cual supone, en parte, un alivio de esa tensión, mientras que

la cuerda realiza un giro armónico que va de Mi7 -tercera menor con respecto al anterior acorde de Do#- a Re7, pasando por Fa7 en el último pulso del c. 584.

Es, por tanto, en Re7 donde el solista continúa repitiendo esos nuevos grupos de tres hasta el final del fragmento (c. 590 donde la velocidad, de la ya solitaria línea, se aminora mientras describe un giro descendente) apoyado, desde el c. 587, por la percusión con timbales y las trompas.

Como sino estuviéramos en el final agitado y nervioso en el que nos encontramos, aparece, en el c. 591, una optimista melodía puesta en boca de flautas y clarinetes. Se articula en dos mitades de cuatro compases cada una, y por su naturaleza cromática nos es difícil averiguar el centro tonal en el que se inscribe, además del hecho de observar que durante estos ocho compases el solista queda en un segundo plano ejecutando dobles cuerdas y cambiando de acorde en cada parte del compás -curiosamente al final de los ocho compases, los dos únicos acordes que no ha utilizado son Si y Sib-. No obstante, los dos últimos compases de este pasaje sí se centran en la armonía de Mi7, alternando la tercera mayor y menor en cada pulso. Es, en efecto, este acorde en el que continuamos los siguientes tres compases, inscritos ya en el *accelerando* final de la obra. Aparecen, también, alternando tercera mayor y menor mientras que trompetas y flautín recogen el testigo de flautas y clarinetes utilizando una de las células aparecidas en su melodía anterior. El solista queda ahora relegado a un segundo plano, primero con

tresillos sobre MiM-m y después, otra vez, con dobles cuerdas durante dos compases (cc. 602 y 603). En estos dos compases reaparece la tan prodigada relación de tritono entre el anterior acorde de Mi y el de Lab, mientras que trompetas y flautín continúan ejecutando una disminución del material anterior lo cual, ligado a la enorme densidad orquestal ya existente -violines y oboes ejecutan ahora los tresillos anteriores del solista-, precipita, profundamente, el discurso musical. En efecto, el material heredado de la blanca melodía del c. 591 ocupa, en el c. 604 tras el primer impactante pulso de látigo, caja y bombo, a media orquesta que sube desenfrenada con estas semicorcheas para luego bajar en apoteósica resolución con corcheas acentuadas en el c. 605. El cello, por su parte, describe el material armónico de estos últimos tres compases, con dobles cuerdas acentuadas también, realizando un breve paseo por varios acordes (Sol, Do#, Mi, Solb) para acabar en el mismo en el que empezó, Lab.

Este trepidante final se desmarca del resto de la obra y, dado su corta extensión con respecto a todo su conjunto y teniendo en cuenta que son atmósferas bastante bien diferenciadas, crea una sensación de inestabilidad o falta de equilibrio en el conjunto formal de la obra. Éste, por otra parte, es notoriamente difícil de delimitar, y se presta a varias interpretaciones por el mismo motivo: la ausencia de dobles barras que engloben una sección con un material suficientemente definido o la escasa repetición de determinados materiales o secciones reexpositivas, componentes que, por otro lado,

dificultan la tarea del estudioso de la obra. El compositor, en este final, se ha dejado llevar por el verdadero contenido de la obra: el lirismo, la inspiración y la libertad creativa; la forma o continente, intencionadamente, ha quedado relegada a un segundo plano.

VIII.3.9. El mar de las calmas, 2000

*El mar de las calmas*³⁹³, 2000, para orquesta. Esta obra nace del encargo que el compositor recibe del Festival Internacional de Música de Canarias. Fue en 1997 cuando, asistiendo a la XIII convocatoria del mencionado festival para presenciar el estreno de su *Preludio de Mirambel N°3*, García Abril recibía la propuesta del mencionado encargo. Desde ese instante comenzó a reflexionar en cuál debería ser la línea compositiva a seguir, teniendo presente el firme deseo de homenajear a esas tierras y a sus gentes a través de este nuevo reto creativo. Pronto descartó la idea de trabajar con materiales que, con evidencia, se identificasen con el pueblo canario, sino que tenía la necesidad de imprimir un mensaje más profundo, más espiritual:

“...componer una obra que aspirase, en su esencia, a ser una composición basada en el fuerte contenido espiritual que fluye del manantial humano de las tierras canarias. Aquí reside la apuesta, crear una obra sinfónica que, por ella misma, explique todo el profundo sentido y sentimiento del alma canaria, elevada al nivel de un cántico espiritual”³⁹⁴.

Aunque la evidencia de la música canaria no está presente en esta composición, García Abril realizó un profundo trabajo etnomusicológico sobre numerosos documentos de gran valor, pero imprimiéndoles un carácter y tratamiento completamente libre y personal. También recopiló informaciones versadas y contrastadas³⁹⁵ sobre la cultura canaria, configurando, así, el espíritu real de unas tierras y un pueblo a los que quería rendir tributo.

“*El mar de las calmas* pretende ser un mensaje de espiritualidad y aspira a ser un eslabón más en ese mecanismo, sutil y perfecto, que el tiempo va encadenando en aportaciones culturales –grandes o pequeñas, no importa- que el hombre va dejando tras de sí... Esto... me confirma en la idea de que el compositor debe ser, culturalmente hablando, útil a la sociedad en la cual está inmerso y con la cual convive, y su obra debe, como aspiración ideal, integrarse en la sensibilidad de los pueblos”³⁹⁶.

En *El mar de las calmas* observamos a una obra muy fragmentada, pero unitaria, en un único impulso. El juego de los temas, derivados unos de otros y todos del mismo, y de los mismos elementos reutilizados, le otorga ese carácter de unidad. Obra que se envuelve y nos envuelve en ese mar de infinitas células que van configurando las diferentes ideas temáticas que surgen, aparecen y vuelven a aparecer, en un planteamiento que juega con lo eterno, con lo inagotable, con la belleza de la contemplación que se sabe eterna e infinita cuando representa y consigue hacer sentir esa calma física y espiritual.

El mar de las calmas tiene un germen compositivo de inspiración que García Abril escoge en la isla canaria del *Hierro*

“...donde podemos contemplar por un lado, un mar movido y agitado por los vientos y por otro, *un mar de calmas* que te seduce, que te aporta paz y armonía, grandeza y humildad...; todo un cúmulo de emociones al poder percibir, con todos tus sentidos, tanta maravilla...”, nos relata García Abril.

³⁹³ El 7 de enero de 2001, y en el marco del XVII Festival de Música de Canarias, tiene lugar su estreno en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, interpretado por la Orquesta Sinfónica de Tenerife dirigida por Víctor Pablo Pérez.

³⁹⁴ Extracto de las notas al programa de estreno realizadas por el compositor.

³⁹⁵ García Abril se siente muy agradecido a la ayuda de muchos amigos canarios que le aportaron importante información, muy especialmente, a su gran amigo Lothar Siemens.

³⁹⁶ Extracto de las notas al programa de estreno realizadas por el compositor.

Esta dualidad, aludida por el compositor, de calma y agitación, de paz y armonía, de grandeza y humildad, está perfectamente representada en una partitura que refleja lo tonal y lo modal, la enarmonía y la indefinición tonal, lo melódico y lo rítmico..., y la utilización, bastante recurrente en esta obra, de la bitonalidad. La convivencia de dos tonalidades protagonistas, con la riqueza tímbrica de otras armonías e indefiniciones más puntuales, es aquí un hecho no casual, sino intencionado. También la convivencia de lo real e irreal a través del juego tímbrico de los diferentes instrumentos de la paleta orquestal, así como de la utilización celular con presencia y la utilizada a modo de eco repetitivo... Muchos recursos técnicos unidos en el propósito de una calma sostenida, pero vivida también porque percibes, en ocasiones, elementos de contraste que la rompen, que la perturban consiguiendo, en su balance global, introducirnos en las burbujas de esa espuma terrenal y celestial de *El mar de las calmas*.

Queremos finalizar este comentario haciendo alusión al comienzo de la obra. Las trompas inician su participación, aquí protagonista, con una célula germinal, delicada y determinante para el desarrollo de la composición, que van recogiendo violines II y algunas violas, mientras el grueso de estas últimas, junto con violoncellos y contrabajos, sostienen, a través de notas tenidas, la verticalidad de las pinceladas horizontales comentadas. Ese sostenimiento vertical es el sonido profundo y lejano, como si de una caracola marina se tratase, de ese *mar de las calmas* que permanece en quietud en su inmensidad, mientras otros elementos naturales lo acompañan en su permanencia...; pero, también, acompañado por ese pueblo canario que se ve marcado, ennoblecido y agradecido por estar rodeado de tanta belleza, *Su Mar de las Calmas*...

***EL MAR DE LAS CALMAS*³⁹⁷, 2000, para orquesta**

Tema G y desarrollo (cc. 267-302) *Sección A*: (cc. 1-61)

Introducción (cc.1-10)

Tema A y desarrollo (cc.11-61)

Sección B: Tema B y desarrollo (cc. 61-89)

Sección C: (cc. 89-107)

Introducción (cc.89-94)

Tema C y desarrollo (cc.95-107)

Sección A': (cc. 108-138)

Introducción (cc.108-114)

Tema A' y desarrollo (cc.115-138)

Sección D: Tema D y desarrollo (cc.139-196)

Sección E: Tema E y desarrollo (cc.197-218)

Sección F: (cc. 219-262)

Introducción (cc. 219-226)

Tema F y desarrollo (cc. 227-262)

Sección G: (cc. 263-302)

Introducción (cc. 263-266)

³⁹⁷ Al ser una obra donde los temas juegan a ser derivados unos de los otros, y todos del mismo, hemos designado nominarlos con la letra de la parte a la que pertenecen, aunque, insistimos, pueden, a su vez, ser derivados también de otra sección.

Sección H: Tema H y desarrollo (cc.303-319)

Sección I: (cc. 320-442)

Introducción (cc.320-359)

Exposición Tema I (cc.360-377)

Desarrollo (cc. 378-428)

Reexposición (cc. 429-442)

Coda: (cc.443-669)

Sección A (cc.1-61)

La obra, en principio, no tiene introducción general, ya que inmediatamente se empieza a desarrollar el primer tema. Se podría pensar en esta primera parte como en la introducción, pero luego descartamos esta posibilidad porque hay otra parte similar, A', con identidad propia, similar a A, por lo tanto la pieza comienza con una parte en sí misma.

Se inicia con unos compases de introducción (cc. 1-10) en los que la trompa expone un tema con una célula que será muy importante en el desarrollo de toda la obra. Este elemento al que llamaremos *célula 1* es un *tresillo: corchea-nota larga*. Este tema lo doblan las violas con ecos de los violines II acompañado de un Sib tenido en el resto de las cuerdas. Queda claro el centro tonal de SibM.

MARCUS ADAMS

Calmadamente
♩ = 60-66

[5] [10]

3 Flautas (II y III Mutes a Flautin)

3 Oboes (III Mute a C-Ingles)

3 Clarinetes (II Mute a Requinto III Mute a C.Bajo)

3 Fagots (III Mute a ContraFg.)

4 Trompas

3 Trompetas

3 Trombones

Tuba

5 Percusionistas (IV y V Opcionales)

Timbales

Piano (Celesta Opcional)

Arpa

Calmadamente
♩ = 60-66

Violines 1°

Violines 2°

Violas

Violonchelos

Contrabajos

En el caso de no disponer de la celesta, el piano interpretará su parte tocándola 8ª alta.

El tema A en sí aparece en los violines I en el c. 11. Se trata de un tema melódico que comienza con el siguiente giro: Dob-La becuadro-Sib. Este giro melódico es otro de los elementos o células melódicas principales de toda la obra –*célula 2*-. A esta melodía le van haciendo ecos trompetas, trompas, violines II y violas, en distintos momentos, con la *célula 1*; aún no hemos modulado.

En el c. 20 el tema se reafirma, seguimos con los ecos que ahora mezclan la *célula 1* con giros melódicos derivados de la *célula 2*. Primero oboe II, oboe I y trompas, fagotes y de nuevo oboes y trompetas. El tema A lo refuerzan las cuerdas a partir del c. 20, todo esto un semitono por encima de la tonalidad con la que empezaba, es decir, aquí en Si Mixolidio.

Pochiss più
♩ = 63-69

20 25 2+3

Fl.

Obs.

Ob.2^a

Cl.

Fg.

Fg.2^a

Tpas.

Tpas.

Thom.

Tuba

Perc.1^a

Pochiss più
♩ = 63-69

VL1^a

VL2^a

Vlas.

Clon.

Chajas

Pizz.

De nuevo se retoma el tema en el c. 34 en los violines I, con un contratema con carácter de acompañamiento en los violines II, sobre las notas tenidas del resto de las cuerdas. Mientras, los ecos de la *célula 1* continúan en flautas, oboes, percusión y piano, al unísono, recalcando, con un salto de cuarta, la tonalidad en la que nos encontramos, Mib, que mezcla el modo Mixolidio, ya que aparece el Reb, y el modo Lidio, porque también aparece el La becuadro. Aunque el eco continúa en este centro tonal, en el c. 40 las cuerdas modulan a Do Mixolidio. Esta es la primera vez, pero tímidamente, en donde se superponen dos tonalidades.

A partir de aquí la música se hace más densa, ayudada de los ecos que se presentan, ahora, en prácticamente todos los instrumentos dándole cierto carácter contrapuntístico (un anuncio de otra característica principal de la obra). Los violines I continúan con el desarrollo del tema A, mientras que, tímidamente, se escucha, de nuevo, el tema de la introducción en la trompa –c. 41–.

inicial de A, el elemento principal que se desarrolla junto a esa melodía de los violines son las notas repetidas, que aparecen a medida que avanza esta sección como acompañamiento en sínipas y en el reiterado elemento o *célula 3*.

Tonalmente comienza en do#m, modulando a sib lidio en el c.99, reb en el c.101, doM en el c.103, para finalizar de nuevo con bitonalidad en el c. 105: do mixolidio en las cuerdas y do# en el resto de la orquesta.

Sección A': (cc. 108-138)

Esta sección nos recuerda claramente a A, al menos en todo su comienzo, tanto en la introducción como en el inicio de la exposición del tema.

En la introducción aparece de nuevo el tema de la trompas, esta vez doblado por los violas I, con la *célula 1* en el resto de vientos, sobre las notas tenidas de las cuerdas. El reiterado salto de cuarta nos indica que esta vez todo aparece un semitono por debajo de la vez inicial, es decir, en LaM.

Allarg. *Calmado*
♩ = 69-76

[110]

Allarg. *Calmado*
♩ = 69-76

La célula motora desarrollada es igual que en A, pero en Sib. Aquí volvemos a ver la bitonalidad. Mientras el resto de la orquesta continúa en LaM, el tema está en Sib. El LaM pasa a La Lidio en el c. 121. Los centros tonales se unifican en el siguiente arranque del tema, c. 124, que se desarrolla en Sib Mixolidio.

Es a partir de aquí donde el desarrollo de esta parte comienza a distanciarse del de A. Ahora el eco pasa a ser de la *célula 3* en toda la orquesta excepto las cuerdas, que continúan con el desarrollo melódico jugando con melodías secundarias sin mayor relevancia en violines II y cellos. Todo esto transcurre en Re Mixolidio en el c. 127.

Los compases que le siguen son una transición hacia D, en Mib Mixolidio.

Sección D (cc.139-196)

Esta vez el protagonismo melódico pasa a los vientos. La célula motora está claramente derivada de la de B. En el primer caso eran dos corcheas anacrúsicas que descansaban en nota larga. En este caso son cuatro corcheas las que preceden a la nota larga –derivada de la *célula 4*–. Lo que configura esta célula lo denominaremos *tema D1* se desarrolla a lo largo de gran parte de la obra. Comienza este desarrollo motivico en flautas, oboes, clarinetes y fagotes conversando con un elemento rítmico sacado del tema de la trompa en la introducción de A que aparece en oboes III, clarinetes I y III. A medida que se desarrolla la melodía en los distintos vientos, este *contratema*, que sólo

tiene carácter de recordatorio, aparece en las trompetas. Todo esto ocurre sobre el colchón armónico que forman las notas tenidas de las cuerdas.

Armónicamente comienza en Do Lidio, sobre un continuo pedal de Do, hasta pasar a La Lidio en el c.150, ahora con un pedal de La. Esta estabilidad armónica, que se consigue con los pedales y la prolongación en tiempo de la armonía, se rompe a partir del c. 156, ya que se suceden varios cambios armónicos a modo de transición hasta estabilizarse al aparecer, de nuevo, una variación del tema en Dom. Estos cambios armónicos son Do# en el c. 107, Sib Mixolidio en el c. 157, Sol c. 160 y Mib c. 161.

El tema reaparece en el c. 162 en los clarinetes. Aunque aparentemente la figuración está disminuída, al bajar el tempo, la sensación de cambio apenas se percibe. Este desarrollo continúa pasando por las distintas maderas manteniendo el carácter lineal, pero con cambios tímbricos resultado del paso del tema por los distintos instrumentos, todo esto sobre un sustento armónico de las cuerdas con notas prolongadas en su mayoría.

De nuevo el tema variado arranca en el c. 171 en los oboes, pasando luego por clarinetes, fagotes y flautas. Violines y piano repiten un Sib en distintas octavas, nos encontramos en Solm-. Esto se puede ver como una derivación de la *célula1*, del eco, la sensación que se percibe es la misma.

A partir del c. 181 comienza una sección que se podría clasificar como final de *D* e introducción de *E*, ya que ayuda a pasar de un carácter melódico a uno rítmico progresivamente. El tema vuelve a reaparecer en el c. 181, pero la célula motora ahora es distinta; se conserva el esquema rítmico, pero cambian las corcheas ascendentes por lo que sería el giro melódico principal -al que ya habíamos hecho referencia anteriormente- invertido. A esto lo denominaremos *tema D2*.

Poco allarg. [180]

A tempo, ma un poco più mosso
♩ = 54-58

Fl. *mf*

Fl.2 *mf*

Fl.3 *mf*

Ob.3 *mf*

Cl. *mf*

Cl.2 *mf*

Cl.3 *mf*

Fg. *mf*

Tpu. *mf* *Sord.* *Via Sord.* *Catré*

Timb. *mf*

Arpa *mf*

Vl.1 *mf*

Vl.2 *mf*

Vla. *mf*

Cllon *mf*

Chajon *mf*

Esta variación aparece en las flautas, conversando con los clarinetes y los violines sin modular, hasta que llega al c. 188. Aquí ya ha modulado a Mib Mixolidio y la célula motora aparece ampliada en flautas, clarinetes y fagotes que conversan con trompetas y oboes. Mientras, los violines juegan con el tema anterior derivando, así, en el c. 192 donde comienza el progresivo cambio rítmico dado por las notas repetidas, de nuevo, en

los violines y violas mientras se combinan en los vientos distintas células como grupos de corcheas sacados de los desarrollos temáticos: *dos negras-nota larga* (sacada de la variación ampliada que acababa de aparecer y variación de la *célula 4*), las corcheas ascendentes-nota larga (elemento principal de esta sección).

The image displays a page of a musical score, specifically measures 190 through 192. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Obs.), Oboe 2nd (Obs. 2º), Oboe 3rd (Obs. 3º), Clarinet (Cl.), Clarinet 2nd (Cl. 2º), Bassoon (Fg.), Bassoon 2nd (Fg. 2º), Trumpet (Tpas.), Trumpet 2nd (Tpas. 2º), Trumpet 3rd (Tpas. 3º), Trombone (Tb.), and Tuba. The string section includes Violin 1st (VL1º), Violin 2nd (VL2º), Viola (Vla.), Cello (Clt.), and Double Bass (Chab.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'mp' (mezzo-piano) and 'Poco allarg.' (Poco allargando). The measures are numbered 190, 191, and 192 at the top of the page.

Aquí el ritmo armónico se acelera, parte de la transición a una sección rítmica cambiando a cada compás, desde el c. 192, pasando por Re Mixolidio, Fa Mixolidio, SibM y DoM.

Sección E (cc.197-218)

Esta sección contrasta con la anterior porque comienza rítmicamente. Aunque el carácter rítmico se disuelve en pocos compases continúa conservando parte de ese carácter, pero ya inmerso en un espíritu lírico.

Flautas, clarinetes, percusión y piano comienzan con la célula de *D –célula 5-*, las cuatro corcheas-nota larga, pero varía en el siguiente desarrollo de esta célula. Destacan los acentos, los picados y, de nuevo, las notas repetidas en el resto del acompañamiento.

Tonalmente todo este comienzo rítmico aún no modula, seguimos en el DoM que traíamos de antes. Al disolverse la tensión rítmica, y pasar a la zona más melódica, sí modula a Lab Lidio en el c. 202. La célula motora que aparece aquí es una ampliación de la célula motora de *D*, ahora tres negras ascendentes y otras tres descendentes que aparecen en los clarinetes siendo contestado por los violines con las tres corcheas ascendentes; con este juego completa toda la sección restante. A éste, por pertenecer a esta sección, le hemos llamado tema *E*.

Mientras, el acompañamiento, que vuelve a jugar con breves apariciones, con distintos timbres, retoma los distintos elementos que ya han aparecido: las notas repetidas, la célula motora disimulada, los grupos de corcheas y las notas tenidas. Tonalmente es bastante modulante, jugando con quintas, en la sección que precede de nuevo al Lab Lidio en el c. 215. Pero en realidad al volver a éste, podemos ver que el centro tonal no varía.

A partir del c. 219 ocurre algo similar con lo que ocurría en el final de *D*. Que el final de *E* se funde con una introducción de *F*, ya que al haber vuelto al carácter lírico se necesita una transición progresiva hacia la nueva parte rítmica que es *F*.

En esta transición no aparecen temas reconocibles como tal; se escucha un entramado de elementos derivados de otros anteriores, pero con claro carácter de final. Incluso tonalmente, las constantes modulaciones no indican ningún centro tonal claro hasta que no se llega a la sección siguiente.

Tema F (cc. 227-262)

La primera sección de *F* juega con la aparición de dos temas de formas contrapuntística y con protagonismo similar. El tema, al que llamamos *F1*, en realidad

es un desarrollo de la célula motora variada de *D*, es decir, las tres corcheas que hacían el giro melódico principal invertido, tema *D2*. Esta célula desarrollada aparece en el c. 229 en flautas y clarinetes.

El tema *F2* aparece, a continuación, en el c. 234 en los oboes II y los violines I. Aunque la figuración no había aparecido hasta ahora (la célula principal es: *negra-negra con puntillo-corchea-nota larga*), en realidad es un derivado de la célula 1, a su vez sacado de la introducción de *A*-trompa. Este tema recuerda, por lo tanto, al principio de la obra. *F1* vuelve a aparecer en flautas y clarinetes, c. 236, y en trompas en el c. 238. *F2*, de nuevo, en el corno inglés -c. 240- y clarinetes -c. 241-. Por último *F2* aparece en el c. 242 en los oboes y violines.

Acompañando todo este entramado contrapuntístico, el acompañamiento orquestal tiene un sentido similar al de la parte anterior. Comienza con un claro contraste rítmico para ir derivando poco a poco en una zona más melódica. La explosión rítmica que se da en el c. 229 viene dada por las notas repetidas a ritmo de negras de toda la orquesta excepto los vientos. Al aparecer *F2* el acompañamiento varía, por lo tanto también ese carácter estrictamente rítmico. El acompañamiento pasa a ser, básicamente, ocupación de las cuerdas con los famosos grupos de corcheas, o grupos de tres negras, derivados de la célula de *D* ampliada.

Tonalmente comienza en Do Mixolidio, pasando por La Mixolidio en el c. 237. Tres compases después el centro tonal desaparece, la densidad aumenta, básicamente con

notas largas, hasta llegar al c. 247 donde se confirma un centro tonal y se abandona el carácter contrapuntístico de los dos temas a favor de un aumento de tensión y densidad. El desarrollo del tema pasa a ser más lineal aumentando la tensión progresivamente. En el c. 247 aparece un tema claramente derivado de *F2* en flautas, clarinetes y violines I; el acompañamiento es fundamentalmente de dos células: por un lado corchea-nota larga, derivada de la *célula 1*, y tres negras por grados conjuntos, derivada de la célula de *D*, tema *D2*. Esto se sucede en Sib Mixolidio. A medida que se avanza, estas células se desarrollan consiguiendo un aumento de densidad modulando rápidamente a Reb Mixolidio en el c. 249, Mi Mixolidio en el c. 251 y Do# Mixolidio en el c. 255, compás donde aparece un contratema que resume el carácter de lo escuchado en esta sección. El hecho de aparecer en trompetas y trombones le da un aire de clímax que se disuelve en el c. 259 quedando sólo las cuerdas repitiendo ese nuevo tema de las trompetas, esta vez en Sib Mixolidio disolviendo, poco a poco, la tensión para llegar a la siguiente sección.

Sección G: (cc. 263-302)

Esta parte comienza con una introducción que abarca hasta el c. 267. En ella los violines retoman la célula de *D* ampliada, mientras puntualmente, oboes, trompas y clarinetes ejecutan el conocido eco con la variación de la *celula 1*: corchea-nota larga. La tonalidad no se confirma hasta el c. 266, Fa#M.

El desarrollo motivico, con carácter de tema se da en el c. 267, donde violines I y II en canon en distintas octavas, retoman la célula motora de *B*, esta vez ampliada. Al desarrollo de este elemento lo llamaremos *G1*.

Esto se sucede acompañado de acordes en el resto de cuerdas. Se continúa desarrollando mientras en el c. 274 aparece una variación de la *célula 2* -recordemos: notas repetidas-, que se alarga en un pequeño desarrollo. A esto lo llamaremos *G2*.

The musical score is for an orchestra, spanning measures 275 to 288. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Obs.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgs.), Trumpet (Tpos.), Trombone (Tptas.), Tuba (Thom.), Percussion (Perc. 2°), Piano (Pno.), and Arpa. The tempo markings are 'Poco più' (♩ = 69-72) and 'A tempo' (♩ = 63-66). The key signature is B-flat major. The score shows a melodic line in the woodwinds and strings, with a percussion part marked 'Vibrafono Armon. con Arco'. The dynamics range from *mp* to *mf* and *p*.

Este elemento que aparece en las flautas, pasa luego a los cellos en el c. 282 y de nuevo a flautas y clarinetes en el c. 297, mientras las cuerdas siguen con el desarrollo melódico de *G1*. En el momento que *G2* aparece, el centro tonal es Mib Mixolidio, hasta llegar al c. 281. Aquí la idea de dos elementos superpuestos se lleva al terreno armónico: el bajo es Do, pero el resto de instrumentos tienen el centro tonal en Sib. Lo mismo ocurre en el c. 283, sólo que el centro tonal del resto de la orquesta no está definido. En el c. 288 se estabiliza armónicamente en LabM -con la tercera menor-.

Esta sección finaliza con unos compases de unión en Reb Mixolidio -c. 300- en los que rápidamente se llega a una explosión rítmica.

Sección H (cc.303-319)

Esta parte continúa la línea de las anteriores que comienzan rítmicamente y van disolviendo la tensión hacia una parte más melódica. En un gran estallido, toda la orquesta se une en el desarrollo del *tema H* que aparece en flautas, oboes, trompetas y violines. El resto de la orquesta acompaña a ritmo de corchea. La célula motora de *H* está claramente derivada de *G2*. Su desarrollo rítmico viene condicionado por los cambios de compás -11/8; 10/8- .

En esta parte tan densa los cambios armónicos son rápidos: comienza en Reb Mixolidio, pasa por La Mixolidio, c. 305, Fa# Mixolidio, c. 307 y Mib Mixolidio c. 308, como muestran claramente las escalas del bajo.

A partir de este compás –c. 308- la tensión se disuelve y aparece una nueva visión de la célula motora de *H*, una visión más melódica, aparece en los violines I, que se mezcla con el acompañamiento rítmico del resto de la orquesta repitiendo el esquema rítmico del tema, pero esta vez con notas repetidas -idea principal de la célula 2-. Este acompañamiento-eco va pasando de unos instrumentos a otros, cambiando así los timbres y colores, todo esto sobre un colchón armónico de notas tenidas en el resto de cuerdas que no llevan el tema.

Armónicamente en el c. 310 hay cierta bitonalidad (Si-Fa), pero pronto se pasa a Sib Mixolidio, progresión de dominante tónica que se sucede en los siguientes compases (Mib Mixolidio-Lab Mixolidio). La disolución de esta sección se da a partir del c. 314, en Re Mixolidio.

Sección I: (cc. 320-442)

Se trata, quizá, de la parte más lírica de toda la obra en donde las cuerdas son protagonistas. Comienza en el c. 320 con una introducción. En realidad esta introducción tiene suficiente peso como para tratarse de la parte principal, del tema. La razón por la que la consideramos introducción es que después se presenta una reexposición que coincide con lo que sería la exposición o parte principal de I, que se inicia en el c. 360.

Esta introducción comienza con los fagotes ejecutando un tema derivado del de la trompa de la introducción de A; todavía continuamos en el Re Mixolidio que habíamos

dejado. En el c. 325 se desarrolla esa célula de la introducción (semicorchea anacrúsica-nota larga). Comienza en los violines I y contrapuntísticamente surge después en los violines II.

Esto se desarrolla repitiendo el tema en distintas ocasiones, con alguna variación, mientras el resto de cuerdas acompañan con negras y corcheas, y clarinetes y flautas realizan algunas apariciones en los silencios de los violines con células derivadas de *D*. Armónicamente, debido a la ausencia de bajos y a las distintas alteraciones accidentales, no queda establecido un centro tonal hasta el c. 340 donde aparece MiM, tonalidad que se mantiene en la transición hacia la parte principal de *I*.

El *tema I*, aunque parecido al de la introducción, tiene el peso de tema principal por el cambio tímbrico -ahora aparece en el corno inglés, c. 360-, y por la preparación que se le da aparece con cierta importancia. La célula de arranque es una leve variación de la anterior (dos semicorcheas-nota larga).

Al igual que en la introducción, un tiempo después aparece el tema en otro instrumento, esta vez en los violines I; de nuevo ocurre lo mismo en el c. 365, aunque en el 370 aparece sólo en el corno. El acompañamiento es básicamente juegos de corcheas alrededor de intervalos de tercera que aparecen en clarinetes, violines II y violas. Armónicamente la parte central comienza en La Dórico, algo lógico pensando que veníamos de MiM. Ese V-I ayuda a la entrada tan rotunda del tema, aunque ya se había escuchado antes. Luego realiza un juego descendente por terceras, a partir del c.365, pasando por Do, La Fa y, finalmente, cayendo en Re Mixolidio en el c. 369. Tonalmente la transición hacia el desarrollo es algo ambigua.

El desarrollo comienza en el c. 378. Se puede considerar desarrollo porque abandona el tema que traíamos para elaborar elementos lineales con la única célula del comienzo del tema: dos semicorcheas-negra. Esta célula la repite en distintas frases apareciendo, primero, en los violines I, luego en clarinetes y, de nuevo, en violines. El acompañamiento es básicamente de notas largas que pasan luego a negras y a corcheas.

Esto se sucede en una zona modulante que va a parar en una dominante-tónica de LaM, desde el c. 389.

Al caer en LaM -c. 394- se retoma el tema principal, de nuevo jugando en contrapunto en los dos violines. Mientras, el acompañamiento vuelven a ser los grupos de corcheas alrededor de intervalos de tercera pasando por Fa Lidio -c. 398- y finalizando en ReM -c. 400-.

Es a partir de este compás -c. 400- donde comienza una zona densa. El tema arranca en los violines y las trompetas mientras el resto de la orquesta acompaña: bien con

corcheas acentuadas, bien con grupos de cinquillos de semicorcheas claramente derivados de los grupos de corcheas que aparecían en el acompañamiento de *D*.

The musical score is for a symphony orchestra, spanning measures 400 to 428. It is in 4/4 time and features a variety of instruments. The tempo is marked 'Poco più mosso' with a metronome marking of 72-80. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'f'. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems, with the first system covering measures 400 to 428 and the second system covering measures 429 to 456. The instruments listed on the left include Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

En esta sección se pasa por Do Mixolidio donde comienza MiM -c. 404- y Do#M -c. 406-.

La tensión pronto se disuelve y se vuelve a retomar el carácter lineal del tema jugando entre dos voces, esta vez clarinetes y violines. Todo sucede sobre las notas tenidas de las cuerdas y algunos arpeggios del arpa. Destacar la bitonalidad que se forma entre los dos instrumentos, ya que el clarinete comienza en Lab y continúa la segunda vez en Mib mientras que el violín comienza en Fa# y continúa en SiM acompañado, en estos centros tonales, por el resto de cuerdas. A partir de aquí comienza una transición en la que se disuelve la tensión con notas tenidas, tonalmente alrededor de Mi, para derivar en la comentada reexposición.

Esta reexposición, que comienza en el c. 428, tiene, en realidad, carácter de *coda* de la sección. Tras un anuncio de los clarinetes, recordando el elemento de la introducción en el c. 425, aparece de nuevo el tema, estamos en la reexposición que comienza prácticamente literal en cuanto a la distribución de los temas y la armonía. Sólo varían algunos elementos del acompañamiento.

Allarg. A tempo Calmadamente
III Muta a Flautín ♩ = 63-69 430

The musical score for measures 430-439 features a variety of instruments. The Flute part has a 'Solo' marking. The Oboe part has a 'C. Inglés' marking. The Clarinet and Bassoon parts have 'I y II' markings. The Trumpet and Trombone parts have 'I' and 'II' markings. The Violin and Viola parts have 'I Solo' and 'Arco' markings. The Cello and Double Bass parts have 'I Solo' and 'Arco' markings. The score includes dynamic markings such as 'mp' and 'pp'.

Jugando con la célula principal, que será a su vez la protagonista de la *coda*, se disuelve esta sección para unirse al final.

Coda: (cc.443-669)

La coda es la única sección de toda la obra que es rítmica en sí misma. Este carácter rítmico que no cesa, junto a los claros centros tonales que no dan lugar a ambigüedad, nos dicen claramente que estamos en el final.

Aunque tiene un carácter totalmente unitario, esta *coda* tiene muchos puntos de llegada. El primero, los calderones de los cc. 452 y 454. La célula motora es dos fusas-nota larga, derivada de la *sección I*. Aquí son las maderas quienes la presentan mientras los metales acompañan con negras sincopadas y las cuerdas con notas tenidas; después, todos se unen para estallar antes de los calderones. Tonalmente está en Do# que juega con el Si# y el Si becuadro del modo Mayor y Mixolidio.

En el siguiente fragmento, que abarca del c. 455 hasta el c. 480, se desarrolla otro tema muy rítmico que aparece en todo momento en trompas y trompetas. Éste contiene la célula: cinquillo de semicorcheas ascendente-dos corcheas-nota larga. Este elemento dialoga entre trompetas y cuerdas y, a su vez, con las notas repetidas del resto de la orquesta pasando por SiM en el c. 455, Sibm en el c. 463, Mi en el c. 469 que no se

confirma como tonalidad hasta el c. 473 cuando aparecen Solb y Sol becuadro jugando con los modos mayor y menor.

Lo que viene a continuación podemos considerarlo ya dentro del final por una razón: comienza en el c. 480 repitiendo la célula motora, aumentando la tensión para dar importancia a lo que viene.

Esto aparece en LaM y resuelve en el c. 484 en Re que, más adelante -c. 501- se confirmará que es Mayor. En esta tonalidad se encuentra el resto de la *coda*, por lo que ya no haremos más divisiones.

En primer lugar, comienza con la unificación, a ritmo de corchea, de toda la orquesta pasando a disolver la tensión en el c. 503, gracias al protagonismo de la percusión. A partir de aquí retoma el ritmo de negras jugando con temas rítmicos en los fagotes que recogen los violines.

El resto de la *coda* es un desarrollo lineal jugando con todos los elementos ya aparecidos aumentando, cada vez más, la densidad y la tensión hasta concluir.

VIII.3.10. Concierto de la Malvarrosa, 2000

Concierto de la Malvarrosa. Iniciado en el año 2000 y finalizado en el 2001 es la composición de su primer doble concierto, *Concierto de la Malvarrosa*³⁹⁸, para flauta, piano y orquesta de cuerda. Fue un encargo del *Palau de Valencia* con motivo de los numerosos actos celebrados en conmemoración del centenario al nacimiento del maestro Joaquín Rodrigo.

Aunque Valencia y su playa la Malvarrosa fue el punto de partida de García Abril para componer esta obra, no hay que buscar en la misma ningún origen ni motivo descriptivo pero sí cultural-afectivo. Por un lado, el homenajeado y admirado Joaquín Rodrigo -que supo reflejar en parte de su música el sentir mediterráneo-, valenciano de nacimiento y por otro, Antón García Abril -que continúa sus estudios musicales de juventud en dicha ciudad- descubre, como ya hemos comentado a lo largo de este

³⁹⁸ Este concierto -clausura de los mencionados homenajes al maestro Rodrigo- fue interpretado en noviembre de 2001, en el Palau de la Música de Valencia, por la Orquesta Sinfónica de Valencia dirigida por Miguel Ángel Gómez Martínez y teniendo como intérpretes solistas a M^a Antonia Rodríguez y a Aurora López, flautista y pianista respectivamente.

trabajo, en Valencia y en la Malvarosa -símbolo paisajístico y cultural recreado por pintores y poetas-, el mar y la música. García Abril pasa muchas horas de su juventud en esta playa escribiendo sus primeros ejercicios de armonía y contrapunto y contemplando el mar. “Allí escuché por primera vez a Debussy y a Bartók”, nos comenta el compositor.

El Concierto de la Malvarosa es un buen ejemplo para mostrar la libertad creadora y las ansias de búsqueda en la investigación compositiva de García Abril: forma libre de una sola unidad, donde la dualidad contrastante es un signo definitorio. Por un lado los instrumentos solistas -flauta y piano-, que operan como un solo instrumento en una completa fusión y por otro, la cuerda también como bloque, funcionando como un único y expresivo instrumento. Otra dualidad presente es la existencia, como en toda la música de García Abril, de dos elementos de base fundamentales: el vertical, que es el proceso armónico de donde va a surgir toda la música y el horizontal, el contrapunto, también básico, pero derivado del anterior que es el motor de todo -la armonía-. La flauta y el piano -instrumentos solistas que llevan la parte virtuosística de la obra- configuran la horizontalidad, lo contrapuntístico: se sugieren, se envían información, dialogan, se van entrelazando entre ellos... La tímbrica, la velocidad, las alturas, las expresiones: todo está imaginado como una sola idea, como un solo instrumento en una búsqueda de unión constante, en una imperiosa necesidad de encuentro. La orquesta se ocupa de la verticalidad, es el soporte armónico representado en dos partes o secciones: 1- esquemas sonoros tímbricos -en donde se alternan acordes de una tonalidad ensanchada y ciertos “guiños” o recuerdos de clusters- que van teniendo continuidad en secuencias de cierta extensión, permitiendo la libertad expresiva de los instrumentos solistas. Impulsos expresivos a través de una plataforma *quasi* espiritual. 2- partes cantables y rítmicas donde la orquesta retoma los elementos propuestos por los instrumentos solistas. El resultado es una música fresca, libre, donde la tonalidad y la atonalidad se dan la mano...Una idea que nace y se reproduce por ella misma. Finalmente, otra dualidad existente en la obra son los dos tipos de secuencias en las que se desarrolla la cuerda y que configuran la estructura de la obra: 1- partes de carácter más tradicional, medidas a través del compás. 2- partes de carácter más libre, sin la esclavitud de la línea divisoria, donde los intérpretes deciden las duraciones, las extensiones y las reducciones de las mismas. Libertad, aunque no anarquía; libertad dirigida, vigilada.

No es la primera vez que García Abril escribe para orquesta de cuerda -*Concierto mudejar*, 1985, para guitarra y orquesta de cuerda; *Salmo de alegría para el siglo XXI*, 1988, cantata para soprano y orquesta de cuerda; *Cantos de pleamar*, 1993, para orquesta de cuerda-... García Abril se siente cómodo, disfruta con esta modalidad. Ha creado un estilo propio, un sello muy personal en la forma de escribir para este instrumento. Ejemplo de esto es la estructura de la cuerda en el *Concierto de la Malvarosa*. Esta estructura está basada en una idea de multiplicación de voces: 5 partes de violines primeros, 4 partes de violines segundos, 3 partes de viola, 2 partes de cello y 1 parte de contrabajo. Esto quiere decir que la orquesta mínima que podrá interpretar esta obra será la formada por la suma de las partes anteriormente expuestas: 15 partes para 15 instrumentos. Es una obra pensada para una orquesta mínima de cuerda, que se entiende desde esta división y multiplicación de partes, pero abierta a una orquesta de cuerda máxima que no tiene ningún límite. El resultado final es: gran definición y riqueza tímbrica que, unido al papel fundamental que tiene la cuerda hacia los instrumentos solistas, dan lugar a que esta obra sea una propuesta novedosa en su planteamiento y envolvente en su sonoridad.

El proceso compositivo del *Concierto de la Malvarrosa* ha sido largo. Su autor ha tardado alrededor de un año en plasmar sobre el papel pautado la partitura final. Porque si bien es cierto que “una partitura es una comunicación a través de signos”, la música de Antón G^a Abril no es solo música escrita sobre papel donde el único valor son las notas, la estructura o el contenido formal... Esto es sólo un ejercicio práctico y García Abril intenta realizar siempre el ejercicio espiritual. Su música es una música de búsqueda y esa búsqueda lleva tiempo. No es un camino fácil y casi siempre es impreciso. Es una búsqueda permanente de la comunicación a través de una música que intenta estar en la línea de algo nuevo, de algo único..., pero sin romper lo que para García Abril es fundamental: su propio mensaje de comunicación, de espiritualidad, de emoción.

CONCIERTO DE LA MALVARROSA, 2000,
para flauta, piano y orquesta de cuerda

<i>Introducción</i> (cc. 1-42)
<i>Sección A</i> (A- c. 65)
<i>Sección B</i> (cc. 66-141)
<i>Sección C</i> (cc. 142-191)
<i>Sección D</i> (B)
<i>Sección E</i> (cc. 192-214)
<i>Sección F</i> (C)
<i>Sección G</i> (cc. 215-272)
<i>Sección H</i> (D-cc. 273-277-E)
<i>Sección I+Coda</i> (cc. 278-327)

En esta pieza unitaria, podemos distinguir dos grandes secciones que van apareciendo consecutivamente: la primera muy libre, con el resultado de sonoridades y tímbricas que se mezclan en la flauta y el piano, sobre un colchón armónico casi inmóvil de las cuerdas; la segunda temática, en la que los solistas dialogan, pero con un resultado más lineal, mientras las cuerdas bien acompañan como colchón armónico, ahora más tradicional, o bien intervienen en la conversación contrapuntística de los instrumentos.

Introducción (cc. 1-42)

La introducción comienza, también, con una introducción propia en la que sólo aparece la flauta en un canto declamado, sin compás. La línea melódica de ésta, está dividida en cinco trazos que sirven como introducción de la forma en la que está compuesta la introducción de la obra, por trazos o semifrases. Estas pequeñas zonas descansan siempre en calderón, comenzando las dos primeras en Mi, la segunda en Si y las últimas en Fa#, dejando claro, desde el principio, que el centro tonal es Mim. La célula motívica con la que arranca es: blanca ligada a corchea con puntillo-semicorchea, la cuál servirá de desarrollo temático en otra sección. Esta célula va seguida por: negra-blanca, célula que se desarrolla en los siguientes trazos de esta introducción de la flauta.



En el c. 1 comienza la introducción de la obra, que se divide en distintas subsecciones, según los efectos sonoros conseguidos. En la primera, que abarca hasta el c. 18, observamos esos trazos o semifrases que nos introdujo la flauta, en total siete, que siempre descansan en nota larga, y cuyas notas primera o última son bien Mi o Si que, junto con el bajo pedal de tónica, nos muestran que el centro tonal sigue siendo Mi, pero ahora Eolio, ya que el Re aparece becuadro en todo momento. Las semifrases van derivando en juegos de corcheas que, a medida que avanzan, aparecen a modo de contrapunto en los solistas, siempre con un ritmo periódico de descanso entre cada seis y nueve negras. Es en el c. 10, cuando el piano toma el contrapunto, donde aparecen las cuerdas acompañando, con el bajo tenido en Mi y escalas ascendentes de Mi Eolio, a ritmo de blancas en las voces superiores. En el último fragmento, el piano abandona el contrapunto para acompañar con gestos descendentes de fusas, que nos muestran que el final de la sección se acerca.

En el c. 18, y coincidiendo con el final de la flauta, el piano ejecuta unos juegos repetitivos de corcheas, mientras las cuerdas acompañan con notas tenidas dirigiéndose, de nuevo, a Mi, tras abandonar el pedal para dirigirse a la dominante. Estos compases sirven de unión con la siguiente sección.

La segunda subsección de la introducción comienza en el c. 22, sobre un pedal de Si, modulando a la tonalidad dominante –Sim–. Aquí el contrapunto desaparece y la flauta continúa con los trazos de corcheas que descansan siempre en Si -ahora tónica-. Durante siete compases, el piano acompaña con acordes a ritmo de blanca, con mordentes de semicorcheas, coincidiendo siempre en nota larga en los finales de cada fragmento de la flauta con el acorde de tónica. Únicamente en el c. 29 el piano retoma el contrapunto, a distancia de blanca, para finalizar. En toda esta subsección la cuerda vuelve a la forma de acompañamiento que apareció en el c. 10; un bajo pedal de tónica, acompañamiento de blancas y escalas o fragmentos de la escala de Sim.

22 (fl. in do)

25

Fl. (fl. in do)

Pno.

Vn. I 3

Vn. II

Vla. 2

Vc.

Ch.

Tras dos nuevos compases de unión, comienza la última subsección. Ésta, en realidad, tiene un carácter de continuidad con respecto a la anterior, ya que se trata de una especie de codetta que da fin a la introducción de la obra. En este final, los solistas juegan con corcheas, con distintos elementos repetitivos que recuerdan en parte a Ligeti o Cage, pero con el sello garciabriliano, mientras las cuerdas, con notas tenidas, se dirigen hacia Si, ya que todavía no hemos modulado. En los tres últimos compases la flauta se queda sólo con semicorcheas, manteniendo el carácter que traía, y las cuerdas se dividen en corcheas para finalizar con una rotunda resolución en Mim –tónica-.

40

f e dim.

Fl.

Pno.

Vn. I 3

Vn. II

Vla. 2

Vc.

Ch.

Sección A (A- c. 65)

Ésta es la primera de las dos grandes secciones diferenciadas que nombramos al principio. En toda esta parte la cuerda realiza un papel de colchón armónico, sin compás, en el que se suceden acordes, siempre con bajo en Mi, pero con sonoridades cercanas al cluster.

La secuencia melódica de los solistas, al menos hasta el c. 42, continúa con esa idea de trazo, fragmentos que descansan en nota larga –calderón-. La línea melódica es profundamente evocadora y sugestiva. Comienza en principio en la flauta, con unas fusas con carácter casi de improvisación que dialogan con acordes del piano que son, únicamente, refuerzos armónicos a la sonoridad de las cuerdas.

The musical score for Section A begins at measure 126, marked 'Tempo libero' with a tempo range of 126-132. The Flauta part starts with a melodic line, followed by the Piano which provides harmonic support. The string section, including Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo, plays a sustained harmonic texture with long notes and some movement in the upper strings. The score is written for a full orchestra, with the Flauta and Piano parts at the top and the string section below.

Hacia la marca A II -recordamos que esta sección no tiene compás- comienza un contrapunto entre los solistas, en el que el piano repite literalmente lo aparecido en la flauta; esto se sucede dos veces, con reposos en calderón, hasta que, en la marca A IV, se suceden en diálogo los dos solistas con grupos de fusas en notas repetidas. En este diálogo, la cuerda, con su armonía ambigua, sigue reforzando el Mi en el bajo, mientras que los solistas, todavía manteniendo como notas principales Mi –tónica- y Si –dominante-, juegan con un cambio: el Fa# y el Si, que en este caso es bemol.

En este diálogo, la cuerda, con su armonía ambigua, sigue reforzando el Mi en el bajo, mientras que los solistas, todavía manteniendo como notas principales Mi –tónica- y Si –dominante-, juegan con un cambio: el Fa# y el Si, que en este caso es bemol.

Con unos glisandos descendentes de las cuerdas llegamos al c. 43, donde se retoma la escritura tradicional. Aquí, de nuevo, aparece el contrapunto imitativo en los solistas con juegos de semicorcheas, bien literal o sobre la dominante en el piano cuando la flauta tiene tónica. Esto nos recuerda que todavía estamos en el centro tonal de Mi, aunque el bajo ha perdido el pedal, pero siempre se dirige hacia la tónica. En este caso vuelve a ser Mi Eolio. Mientras las cuerdas acompañan con notas tenidas, la mano izquierda del piano realiza, también, función acompañante con semicorcheas repetidas, elemento que retoman los violines I en el c. 47 mientras la mano izquierda del piano da unos toques rítmicos con una acompañamiento en corcheas. Este entramado de notas abarca hasta el c. 65, dando como resultado una saturación de elementos repetitivos, de nuevo, cercana a ese minimalismo de la segunda mitad del siglo XX. Hasta este final, tonalmente se pasa levemente por SibM en el c. 55 -las alteraciones son de esta tonalidad, pero el bajo no abandona el Mi, ahora Mib- y Sib Mixolidio, ya que el La aparece bemol en el c. 59.

Sección B (cc. 66-141)

Aquí comienza la segunda de las dos grandes secciones comentadas. Se trata de una parte más tradicional, temática, aunque sin perder el carácter contrapuntístico que une toda la obra.

Comienza con una introducción que abarca del c. 66 al c. 78. Aquí, por primera vez, se escucha un elemento temático en la flauta: un descenso en semicorcheas repetidas a dos, contestadas un compás después por el piano, siendo las dos semicorcheas transformadas en corcheas. Este juego se da dos veces entre los solistas, y una vez más, a ritmo de corchea, entre piano y violines I, todo esto en Sib Mixolidio resolviendo en Mi Mixolidio, en el c. 74, en unos compases que eliminan tensión dando paso al tema. Estos compases en Mi Mixolidio actúan a su vez de dominante, ya que el tema 1, que comienza en el c. 79, se inicia en una clara resolución a La, en este caso Lidio.

El tema 1 comienza en el c. 79 en el piano. Conserva ese sentimiento de trazos, que descansan en nota larga, de la introducción. Esta vez el ritmo es de corchea, precedidas o no por silencio, que rondan pequeños intervalos -como mucho quinta-. Una vez aparecido el tema por primera vez, contesta con una imitación la flauta en el c. 87, desarrollando algo más la célula principal, mientras el piano acompaña con acordes desplegados en fusas realizando un discreto contrapunto con las voces superiores. Las cuerdas, en todo momento, son el sustento armónico con notas tenidas creando, por primera vez, cierta ambigüedad tonal dada por el bajo -Re- con alteraciones como Sib y Fa#.

De nuevo, en el c. 105, vuelve a aparecer el tema en el piano, pero esta vez son los violines los que contestan cuatro compases después. Los violines son seguidos de la flauta en el c. 115 y de nuevo vuelven a reiterar el tema en el c. 123. Esta vez en un aumento constante de tensión que culmina en el c. 135, donde se repite, de nuevo, el tema en los violines con un acompañamiento más denso, en fuerte, y con acordes rotundos en el piano, que nos dirigen a la siguiente parte, muy rítmica. Mientras, armónicamente en ningún momento deja constancia de un centro tonal fijo. Pasa por Do#, en el c. 115, y se intuye un Sib Mixolidio, en el c. 123, pero sin ningún peso especial.

Sección C (cc. 142-191)

De nuevo comienza una parte temática en el c. 142. Comienza con una introducción de diez compases muy rítmicos, carácter que viene dado por el acompañamiento a ritmo de corcheas repetidas del piano, cellos y contrabajos –recuerdan a los *Nocturnos de la Antequeruela*- mientras las cuerdas ejecutan fragmentos de escalas ascendentes a ritmo de negra que descansa en nota larga, siempre rondando la escala de ReM o Mixolidio - es ambigüo- que, junto con el Re repetido de las corcheas, nos indica claramente el centro tonal.

A tempo
Con mosso $\text{♩} = 104-112$

145 150

Fl. en sol (opcional)
poco rit. (2)

Pno.

Vn. I, 1 2 3 4 5

Vn. II, 1 2 3 4

Vla. 2, 1 3

Vc., 1 2

Ch.

En el c. 152 comienza el tema 2. El carácter vuelve a ser contrapuntístico,

A tempo

155

Fl. (sol) Fl. (alt)

Pno.

Vn. I, 1 2 3 4 5

Vn. II, 1 2 3 4

Vla. 2, 1 3

Vc., 1 2

Ch.

pero el elemento que ahora se repite es mucho más breve que en el tema anterior. El tema, formado por: dos negras-dos corcheas-dos semicorcheas-corchea-dos corcheas comienza en la flauta, pero un compás después se inicia el diálogo constante entre los dos solistas, mientras las cuerdas continúan acompañando con notas repetidas -Re o en dirección a Re- y con algunas notas tenidas. Las alteraciones utilizadas, en las distintas repeticiones de la célula temática, crean cierta inestabilidad tonal, pero sin perder en ningún momento el centro tonal que es Re.

El carácter de diálogo continúa, pero esta vez el elemento temático varía y, a partir del c. 159, aparece -primero en el piano, luego en la flauta- la célula: nota larga-semicorchea, de la introducción desarrollada. Por primera vez, las cuerdas ayudan a ir aumentando la tensión con un acompañamiento repetitivo de síncopas que siguen rondando el centro tonal de Re.

En el c. 165, las cuerdas eliminan la tensión creada volviendo a las notas tenidas, mientras se compensa con un contrapunto más denso en los solistas que, poco a poco, disuelven la tensión. Se disuelve sólo aparentemente, ya que en el c. 184 se llega, rotundamente, a uno de los clímax de la obra: se trata de la codetta de C.

La codetta, de carácter españolista, consiste en unos compases muy rítmicos en los que, con más fuerza que antes, predominan las corcheas repetidas, mientras la flauta ejecuta juegos de semicorcheas que van eliminando tensión poco a poco; todo ello escrito sobre un Sol Frigio.

The image shows a musical score for Section D (B). It features multiple staves for different instruments: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Violin I (Va. I), Violin II (Va. II), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also tempo markings like 'Poco più mosso' and 'Allegro'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The section is marked with a 'B' in a box at the top right.

Sección D (B)

En esta sección, que de nuevo no corresponde a compás, sino a la referencia B, se vuelve al ambiente evocador, carente de tema, y al acompañamiento colorista de los acordes tenidos de las cuerdas. Esta vez la sección es más breve que la anterior, y conserva ese carácter de trazos separados por calderones. En este caso, únicamente son tres, en los que flauta y mano derecha del piano juegan con una imitación literal de juegos de semicorcheas, mientras la izquierda repite terceras o segundas a modo de relleno armónico.

Tonalmente no es demasiado claro, ya que no conserva un bajo como ocurría antes para suponer un centro tonal. En este caso los bajos son Reb-Sib-Fa. Teniendo en cuenta que la siguiente sección comienza en Fa, podemos suponer que se trata de una sección de modulación armónica, un puente hacia la siguiente tonalidad. No obstante, sí que hay un punto en común en toda esta *Sección D*: la abundancia de los cuatro primeros bemoles -propios de Fam-.

Sección E (cc. 192-214)

De nuevo, tras la parte más libre, vuelve la parte temática en el c. 192, de nuevo, mucho más breve que las anteriores. Aquí aparece el tema 3, en el c. 192, esta vez sin ningún tipo de introducción. El tema 3 surge en los violines I y arranca con la célula que aparecía en la introducción: blanca ligada corchea con puntillo-semicorchea, desarrollándola durante una frase de ocho compases. Tras esto, el tema continúa en su segunda parte a partir del c. 200, todavía en los violines, con el desarrollo de células derivadas de la primera frase. El carácter resultante del acompañamiento es rítmico, dado por los acordes repetidos de violas y cellos que dan paso, en la segunda parte del tema, a los acordes rítmicos del piano. Mientras, el bajo repite la nota Fa en distintas octavas lo que, junto a las alteraciones, nos indica que estamos en Fam.

Esta sección finaliza con una última frase en contrapunto que aparece en el c. 207 en la flauta y es imitada en el c. 211 por el piano. Aquí, aunque el acompañamiento continúa siendo, básicamente, de acordes repetidos, ahora el ritmo de negra le da cierto respiro rítmico, aliviando la tensión para dirigirse a la nueva sección. En este final de sección la primera semifrase modula a Mib, que actúa como dominante, para resolver en Lab en la segunda semifrase.

Sección F (C)

En la marca C volvemos de nuevo a una sección libre, sin compás, en la que el acompañamiento vuelve a ser esa nube armónica de las cuerdas. El diálogo de los solistas mantiene ese carácter fraccionado, pero el ambiente es quizás menos evocador, más real, con fragmentos más virtuosos y efectistas en los solistas. Al contrario que en la *Sección A* -en la que el acompañamiento era difuso, rozando el cluster, mientras que los solistas se movían por regiones definidas tonalmente basadas, sobretodo, en el bajo pedal-, aquí, el acompañamiento, aunque sin un centro tonal fijo, se mueve por acordes relativamente tradiciones -SolM, MiM, Mi7, Do7...-, aunque con algunas cuartas añadidas. Sin embargo, los solistas crean una especie de improvisación escrita sobre zonas poco definidas tonalmente.

No obstante, hacia la marca C IV, el acompañamiento vuelve a estar rozando el cluster. Es a partir de aquí cuando vuelve a comenzar el carácter contrapuntístico característico de estas secciones, imitando siempre el piano. En esta zona más contrapuntística sí se definen centros tonales en los solistas: MibM (C IV) y LabM y Mixolidio (C V).

A partir de C VII, los cambios armónicos en las cuerdas son más frecuentes, y comienza un diálogo entre los solistas repitiendo intervalos que luego contestan. En este diálogo las cuerdas tienen también importancia con sus cambios, como parte de la conversación. Aquí se retoma ese carácter de evocación, con cambios tonales frecuentes dados por los solistas y el bajo como: Lab - C VII-, Sol y Do -C IX- y Fa -C X-. A partir de aquí, los centros vuelven a ser difusos predominando, de nuevo, el contrapunto en los solistas.

Esta sección finaliza con una especie de breve cadencia en la flauta en Lab Mixolidio.

Sección G (cc. 215-272)

Una vez más retoma, en el c. 215, la escritura tradicional temática, apareciendo el tema 4 en los violines comenzando en Fa –dominante-, ya que nos encontramos en Sibm. Este tema está en la misma línea expresiva que los anteriores. Comienza con la célula dos corcheas-negra con puntillo-corchea, acompañado por el resto de cuerdas con síncopas de notas repetidas y por el piano con acordes que rondan la tónica –Sib-. El tema 4 lo retoma la flauta en el c. 219, esta vez comenzando en tónica y lo finaliza brevemente el piano, en el c. 226, con la célula indicada como “coletilla”. Aquí el acompañamiento deja de ser sincopado para pasar a notas tenidas.

En el c. 229, la flauta comienza lo que sería la segunda parte del tema basado en negras. Este tema se desarrolla en una zona modulante en la que, únicamente, el contrabajo y el bajo repetitivo del piano nos indican breves centros tonales (Do-230 y Si-233). En cuanto al acompañamiento, continuamos con las notas tenidas en las cuerdas, mientras que el piano realiza juegos de semicorcheas con arpeggios y acordes desplegados que recuerdan la escritura sonora condensada de las secciones libres de la obra.

En el c. 237, los violines retoman la segunda parte del tema ganando protagonismo, ya que los solistas desaparecen. En este transcurso del tema modula a Mi, que es Mayor en los primeros compases, y Mixolidio hacia el c. 242.

Para finalizar la sección lírica de esta parte, la flauta retoma la primera parte del tema en el c. 247 con una variación de semicorcheas, que contesta el piano en el c. 250. Armónicamente no se define ninguna tonalidad, aunque el bajo tenido de Lab hace que la música tenga cierta dirección hacia esta nota.

Esta *Sección G* finaliza con una codetta rítmica iniciada en el c. 254 con el cambio de tempo –*Allegro*-. Se trata de una zona en la que, el acompañamiento de las cuerdas, tiene un peso especial. Las notas repetidas, acentuadas, a ritmo de negra y de corchea, le dan un carácter rítmico y rotundo. Mientras, y comenzando en Sib Mixolidio, la flauta ejecuta juegos de corcheas, a modo libre, en las secciones sin compás. Siguiendo en esa dirección, y una vez que modula a Mib Mixolidio en el c. 261, el piano juega al ya conocido contrapunto realizando una imitación literal, a distancia de negra, de la flauta, consiguiendo esa saturación tan efectista.

En el c. 269 hay una drástica modulación a Si Mixolidio. Aquí el piano se queda con sus juegos de semicorcheas mientras las cuerdas, en un propósito de deshacer la tensión acumulada, abandonan las notas rítmicas para dar paso a otras tenidas.

Sección H (D-cc. 273-277-E)

En la marca D, nos encontramos en la última de las secciones libres. Esta vez los solistas comienzan exponiendo cada uno por separado sus trazos. En cuanto a ideas y forma de escritura no hay mucha diferencia con las anteriores. Continúa jugando con el diálogo, con secciones breves separadas por calderón o nota larga en los solistas, y con el colchón armónico estático de las cuerdas.

En cuanto a la armonía es algo ambigua y repasa poco tiempo en centros tonales, pero en realidad la esencia es sencilla. Comienza con Mim que, ya a partir del calderón, se pierde. En D I, el bajo se mantiene en Fa#, aunque las alteraciones son una mezcla de Do Frigio -Sib, Reb y Mib- y Do Lidio -Fa#-, que resuelve en Si en D V. Este juego de

dominante tónica vuelve a repetirlo a partir del c. 273, pero más escondido ya que, aunque el bajo recae dos compases en Fa#, no es un centro tonal claro, sino que la música converge hacia esa nota. Es lógico pensar esto, ya que en E, sí que resuelve claramente en Si.

Tempo libero

Flauta

Piano

Violín I

Violín II

Viola I

Viola II

Violoncello

Contrabajo

Para finalizar esta sección modula a Solm en E I, tonalidad que mantiene hasta E III donde hay una pequeña modulación que nos vuelve a llevar al centro tonal de Sol en la última sección de la obra.

E II

E III

Fl.

Pno.

Vn. I

Vn. II

Vla. I

Vla. II

Vc.

Ch.

Sección I+Coda (cc. 278-327)

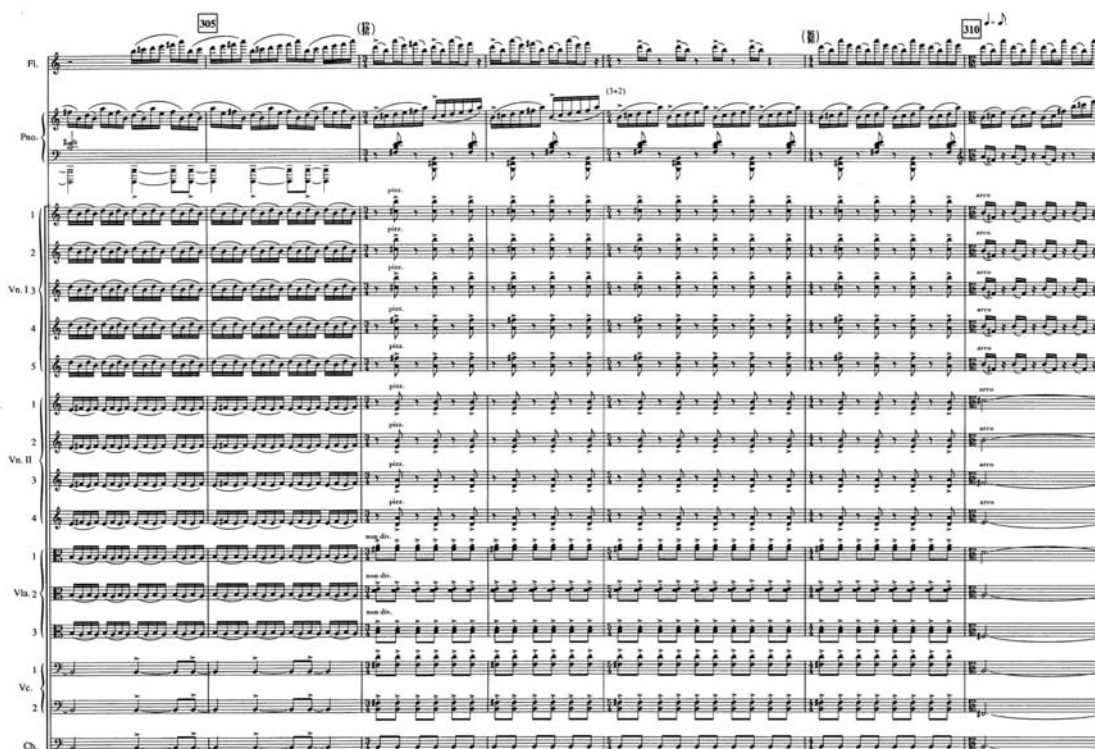
Nos encontramos en la última sección de esta obra en la que, el compositor, consigue aunar el sentimiento de las dos grandes secciones de la pieza: el lirismo temático y la fantasía de las conversaciones de los solistas. En esta última parte también deriva progresivamente a la coda, muy rítmica, a partir del c. 306.

El tema 5 aparece, esta vez, en los violines I –c. 281- con una célula básica: tres corcheas-nota larga. Mientras, los solistas se imitan con breves grupos de notas que rondan intervalos pequeños basados en semicorcheas y fusas. El desarrollo del tema en los violines deriva, poco a poco, a ser un simple acompañamiento, juntándose con las notas largas o negras que tenían el resto de las cuerdas.

Armónicamente comienza en Sol Frigio. En el c. 284 se realiza una breve resolución a Do Mixolidio, pero pronto se adentra en una zona modulante que nos llevará a Si -c. 292-, centro tonal en el que está escrito el resto de la obra. Una vez que ya adelanta esta tonalidad, que será la de la *Coda*, los solistas, progresivamente, se van metiendo en ese juego de semicorcheas saturado, tan representativo del minimalismo repetitivo, mientras el centro tonal juega con algunos de sus colores: Mixolidio -c. 293-, Frigio -c. 295- y menor -c. 301-.

Aunque hemos ido llegando progresivamente, la *coda*, como zona de carácter rítmico, comienza en el c. 306, aunque ya dos compases antes nos introduce el Si Eolio en el que se desarrolla.

Esta *coda* se caracteriza por los continuos juegos de semicorcheas de los solistas sobre acordes repetidos en las cuerdas en corcheas o notas a contratiempo que derivan, en el c. 311, a acentos en distintos matices sobre un colchón armónico de notas tenidas. Finalmente, todos los instrumentos ejecutan el carácter de acordes repetidos jugando con semicorcheas y luego corcheas. El final es bastante clásico armónicamente. En el c. 321 hay un breve guiño a Mi Eolio -IV grado, o resolución de Si, Si es considerado dominante- para volver a Si un compás después y finalizar con una rotundo Fa#-Si (V-I).



VIII.3.11. Dos piezas griegas, 2001

Dos piezas griegas, 2001, para piano. Homenaje que García Abril quiere rendir a la fallecida pianista Gina Bachauer.

La reina Sofía y su hermana, la princesa Irene, en su etapa de infancia y juventud, estudiaron piano con la famosa pianista griega Gina Bachauer. De ellas partió la idea de hacerle un homenaje a su profesora. A través de la princesa Irene se le hizo el encargo al maestro Antón G^a Abril. García Abril decidió, ya que la homenajeada era griega y la reina y la princesa también, escribir sobre algún motivo de este país. Las piezas surgen a través de dos células breves de dos temas de amor populares griegos.

El estreno³⁹⁹ se realizó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, asistiendo a dicho acto nuestra reina y su hermana, la princesa Irene. En dicho estreno se interpretaron la *Canciones Griegas* de Ravel y las *Piezas Griegas* de García Abril.

En *Dos piezas griegas* de García Abril, la pieza N^o1 representa lo lírico, lo melódico, lo cantáble. Se observan dominancia de floreos y pequeños melismas donde el sentimiento anacrúsico es protagonista. Las células características son: corchea, dos semicorcheas; semicorchea, nota larga, dos semicorcheas, corchea. Y la fórmula motívica, motor de toda la pieza: anacrusa de silencio de semicorcheas, tres semicorcheas o dos semicorcheas, dos negras, ocho semicorcheas y corchea, con diferentes variaciones. También hay que destacar la riqueza contrapuntística y el trabajo modal.

La pieza N^o2 representa lo rítmico: velocidad, acentuación y virtuosismo. Igualmente comprobamos gran riqueza contrapuntística, verticalidad, acordes, polifonía..., y la importancia de la modalidad.

³⁹⁹ El 26 de abril de 2001 fueron estrenadas por el pianista y catedrático del Real Conservatorio de Madrid, Joaquín Soriano.

Dos piezas griegas están en la línea bartokiana y garciabriliana del trabajo de la música popular, desde la esencia, para después estilizarla, transformarla y hacerla universal y entendible por todos. Nacionalismo-universalismo; un sentimiento universal desde lo nacional.

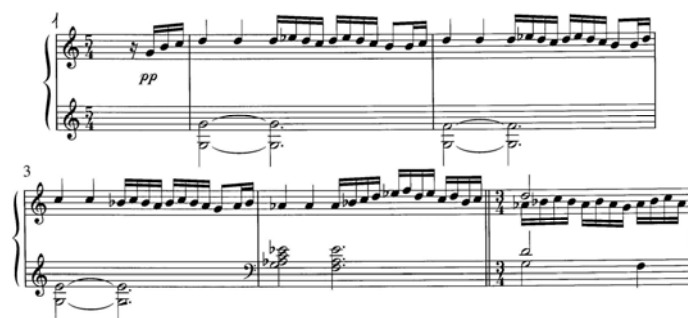
***DOS PIEZAS GRIEGAS*, 2001, para piano**

Pieza griega n°1:

Esta pieza está dividida en tres partes, una *Exposición* (cc. 1-20), un *Desarrollo* (cc. 21-54) con los materiales presentados en la exposición, y una *Reexposición* (cc. 55-89).

Exposición (cc. 1-20)

La pieza se inicia en Sol Frigio. En este comienzo se presenta un fórmula motivica definida y característica, protagonista de la obra: anacrusa de silencio de semicorchea y tres semicorcheas o dos semicorcheas+ dos negras, ocho semicorcheas, corchea que, poco a poco, va variando y pasando por distintas armonías que tienen como base el motivo principal con una pedal en Sol (cc. 1-5). A partir de aquí, surgen una serie de preguntas y respuestas entre dos voces pasando por los centros tonales de Mib (cc. 10-12) y Lab (cc. 15, 18 y 20).



Desarrollo (cc. 21- 54)

En el c. 21 volvemos, de nuevo, al centro tonal principal, Sol, pero esta vez con una indicación de agógica *poco più mosso* -poco más movido-. Al ser el tempo un poco más acelerado, le va otorgando diferente carácter. La mano izquierda también contribuye a este movimiento por medio de una serie de saltos que va realizando (cc. 21-24), aunque la escritura en la mano derecha siga siendo la misma.



Desde el c. 25 al c. 29, se vuelve un poco más calmado apareciendo el primer fragmento del motivo -el silencio de semicorcheas y las tres semicorcheas ascendentes-, realizando unas pequeñas imitaciones hasta llegar al c. 30 donde hay una serie de cambios de centro tonal continuados, creados con terceras menores. Va pasando por Sol -c. 30-, Mi -c. 31- y Do# -c. 32-. En el c. 33 y c. 34 recaemos sobre el Re como base armónica -con una serie de imitaciones entre las voces con pequeñas fórmulas- conduciéndonos al Sol Frigio (cc. 35-40) y siguiendo desarrollando las fórmulas anteriores. En el c. 38 aparece, de nuevo, el motivo principal, pero variado, con pedal en Sol, aunque el tema comienza en el V grado -Re-.



Esto nos dirige al c. 41 donde pasamos a otro centro tonal -Mib- debido a otra modulación por tercera menor que nos conduce, poco a poco, al punto clímax de la obra -c. 43- en el centro tonal Do. Desde el c. 44 al c. 47 toda la tensión acumulada se destensa debido a la estabilidad que proporciona la nota pedal -Do- y al escaso movimiento de las voces. Desde el c. 48 al c. 55 hay otra nota pedal en Re Mixolidio, que indica V grado de la escala de Sol, queriendo desembocar en la *Reexposición* que se inicia en el c. 55.



Reexposición (cc. 55-89)

Esta sección no es exacta a la expositiva, pero se reconoce, porque en los nueve primeros compases se presenta una repetición literal (cc. 55-63), a excepción de la nota Sol a modo de enriquecimiento tímbrico y sonoro -sonido acampanado-.



A continuación, le siguen unos compases parecidos a los de la exposición, pero bajo otro centro tonal. Un ejemplo de esto es el c. 10 en Lab –de la exposición-, y el c. 64 en Sol –de la reexposición-. Desde el c. 64 al c. 73 se presenta un pequeño desarrollo dentro de esta reexposición, que pasa por los centros tonales Lab -c. 67-, Re -c. 68-, Sol -c. 69-, Do# (cc. 70-72) y Sib -c. 73- dirigiéndonos, por medio de una modulación de tercera menor, a Sol Frigio –c. 74-; nos está indicando que está concluyendo, hasta llegar a una cadencia en Do (cc. 78-80) donde el acorde de DoM aparece completo y una de las voces se mueve sobre la escala de Do Frigio. Aunque se trata de una cadencia conclusiva, no lo es del todo hasta que la pieza concluye por completo. De esta forma, en la última parte del c. 80 aparece, de nuevo, el tema bajo el mismo centro tonal hasta recaer en Fa, en el c. 86, donde vuelve a repetir la cadencia creada para los cc. 78-80, ahora bajo Fa Frigio. La última parte de la obra está compuesta bajo un círculo de quintas: Sol (cc. 74-77), Do (cc. 78-85) y Fa (cc. 86-89).



Pieza griega nº2:

La pieza, al igual que la primera, está dividida en tres partes: *Exposición* (cc. 1-35), *Desarrollo* (cc. 36- 186) y *Reexposición* (cc. 187-216).

***Exposición* (cc. 1-35):**

La exposición y la reexposición no son muy largas, pero están muy definidas gracias al tema tan característico (cc. 1-8). Está formado por dos semifrases y configurado por dos células motívicas: corchea con puntillo, semicorchea+cuatro semicorcheas y corchea con puntillo, semicorchea+dos semicorcheas, corchea. Está compuesta bajo el modo griego Lidio en Mi. En el tema principal el Mi está en pedal, y hay que destacar también el contrapunteado de otra voz en la mano izquierda con las notas en blancas: Mi, Fa#, Re#, Do# y Do natural.



Desde el c. 9 al c. 16 se repite de nuevo el tema, pero en un registro más agudo -8ª alta-, dándole un carácter frágil, como el de una caja de música; la voz que aparecía contrapunteando la mano izquierda ahora lo realiza la mano derecha junto al tema. Es también importante reparar en la mano izquierda, porque con unas corcheas -Mi, Si, Re, La- se formula un ritmo de 5/4, si prestamos atención a la acentuación de las Mi blancas.



Del c. 17 al c. 24 se pasea el motivo por La Mixolidio y Do# Frigio y de nuevo, en los cc. 25-35 se repite lo mismo que apareció en los cc. 1-4, pero con tres compases añadidos en forma de cadencia sobre el centro tonal Mi.

Desarrollo (cc. 36-186)

En los cc. 36-37, a modo de introducción del desarrollo, cambia el ritmo a corchea. Estamos bajo Mi Frigio. En el c. 38 se comienza a utilizar la fórmula expuesta en los cc. 1-2, pero desarrollada, porque en el segundo compás -c. 39- la segunda corchea está ligada con la tercera. Estamos bajo el centro tonal de Re.



En los siguientes compases pasa por los centros tonales de Sol (cc. 42-49), Do (cc. 50-53), La (cc. 54-57). En el c. 58 hay una señal de agógica, *poco meno mosso*, que ralentiza el tempo para que no sea tan agitado desde el comienzo. Utiliza una nueva fórmula, la primera célula del motivo -corchea con puntillo y semicorchea-; lo utiliza como motivo dándole un carácter más vertical que todo lo anterior.



Pasa por Mib (cc. 62-63), Re (cc. 64-66), Do (c. 67), Fa (cc. 68-69), Mib (cc. 70-71), Reb (cc. 72-73) llevándonos a otra consecución de dos fragmentos del tema principal que pasan por La (cc. 74-77), Mib (cc. 78-81) y Do (cc. 82-90). En el c. 91 aparece el mismo ritmo que en los compases anteriores, pero ya no sigue una línea horizontal sino que están en forma de acordes desplegados pasando por Fa (cc. 91-94), Sol (cc. 95-98) volviendo de nuevo a Do en el tema, pero con la armonía en Reb (cc. 99-102), Sib (cc. 103-106), Mib (cc. 107-110), Sol menor (cc. 111-114). En el c. 115 aparece el tema, utilizado en los compases anteriores, en forma de canon entre dos de las voces; se encuentra en el centro tonal Lab (cc. 115-122),



pasando a Do# (cc. 123-128). En el c. 129 estamos bajo el centro tonal Sol



con una mezcla de dos células del tema. Intercala las células motívicas y sus variaciones: las corcheas con puntillo y semicorcheas, con la corchea y semicorchea, y el grupo de semicorcheas (cc. 129-135).

En los cc. 134 y 135 estamos en el centro tonal La y en los dos siguientes en Lab, conduciéndonos a Fa con una modulación de tercera menor. Desde el c. 139 al c. 188 la escritura va a ser menos gruesa que la anterior utilizando más lo lineal que lo vertical. En el c. 147 pasamos a Sib hasta el c. 154, a Reb (cc.155-158), Mi (cc.159-161), Do# (cc. 162-164) y, después de finalizar toda esta serie de modulaciones, llegamos a un lugar de estabilidad (cc. 168-178) en Sol y luego en Mi pasando, a partir del c. 179, a Si, pero con unos acordes que tienden a cadenciar (cc.179-186). La escritura es totalmente vertical en esta parte desembocando en la *Reexposición*.

139 a tempo e accel. poco a poco
p e cresc.

180 Moderato accel. poco a poco
mp e cresc.

184

Reexposición (cc. 187-216)

Se presenta igual que en la exposición, pero en *f* y con el tema octavado haciendo de esta parte algo grandioso, creando cada vez más tensión. Utiliza como recurso el ostinato en corcheas y octavado Mi-Si-Re-La-Mi (cc. 195-202).

195 8va

196 (8va)

199 (8va)

En el c. 203 comienza la cadencia final, primero de forma lineal en octava con centro tonal en La (cc. 203-204), Mi (cc. 205-206), Do (cc. 207-211), y desde el c. 212 al c. 216 observamos una serie de dos acordes huecos –no tienen tercera- Sol y La; este último está en segunda inversión –por tanto los bajos son Sol y Mi-. Se repite en accellerando para causar más impacto en la conclusión de la pieza..



VIII.3.12. *Juventus*, 2001

Juventus, 2001. Concierto para dos pianos y orquesta⁴⁰⁰.

Con motivo de la celebración del 50 aniversario de la fundación de *Juventudes Musicales de España* se decidió encargar, a un compositor español, una obra que pudiese representar a esta institución en ese presente de celebración y en su deseo de permanecer en un futuro pleno de éxitos. El compositor elegido fue Antón García Abril que, al recibir el encargo de esta institución, pensó en una obra para dos pianos y orquesta, “composición que gravitaba sobre mí muy especialmente”, nos relata el compositor.

García Abril, en su extensa producción compositiva que abarca multitud de agrupaciones y especialidades, también muestra una especial atracción por los dobles conciertos: *Concierto de la Malvarrosa*, para flauta, piano y orquesta de cuerda, 2000-2001; *Juventus*, para dos pianos y orquesta, 2001 y *Concierto de Gibralfaro*, para dos guitarras y orquesta, 2003.

La composición de esta obra fue coincidente -además de con este importante evento, origen del encargo- con el Concurso Europeo para dos pianos que esta fundación organizó en el año 2002. Por esta razón, *Juventus* se convierte, también, en la obra obligada de este relevante concurso internacional.

“La obra de un compositor es siempre la misma. Es como una gran obra global dividida en partes. Este Concierto es totalmente diferente a mis composiciones anteriores, pero con un denominador común, con un punto de continuidad. Esta obra es el eslabón que une la obra anterior con la siguiente... Obra que titulo *Juventus* como homenaje a la juventud. La música siempre es joven; si la música no fuese joven no existiría. La música no puede envejecer, tiene que estar viva”, nos manifiesta García Abril.

La composición para dos pianos presenta numerosos e importantes problemas que, necesariamente, hay que tener en cuenta: excesos sonoros debido a la suma de los dos pianos; equilibrio de volúmenes; protagonismo de los pianos, pero necesidad de respetar la cuerda; diálogos entre las diferentes familias de la orquesta... El producto de toda esta brillantez, ejercida por la suma de volúmenes y por la fuerza dinámica, podía incurrir en el olvido de la esencia, de la naturalidad, de no evitar lo innecesario, lo superfluo... Éste no es el caso de *Juventus* donde tanto la brillantez como el equilibrio están presentes en

⁴⁰⁰ Su estreno tuvo lugar el 27 de septiembre de 2002 en el Auditorio Nacional de Música interpretado por la Joven Orquesta Nacional de España -J.O.N.D.E.- dirigida por Joseph Vicent. Como solistas, los pianistas Iván Martín y Daniel Ligorio.

una perfecta combinación armónica de honestidad, desde la esencia, y sofisticación y magia, en el resultado.

Juventus consiste en un diálogo-fusión entre los dos pianos resultante en un único mundo sonoro. Composición basada en tímbricas y resonancias. Marimbas, vibráfonos y percusión, en general, representando un mundo mágico lleno de colores exóticos. Búsqueda de seducción a través no de la identificación de los instrumentos, sino de la intuición de los mismos. Todo este universo sonoro está envuelto en la dinámica de los pianos y pianísimos -*p*, *pp*, *ppp*- enriqueciendo este ambiente sensual y sugestivo, pero haciendo más difícil su ejecución. Cuerda llena de *divisis* para dar más riqueza y poder competir con los volúmenes sonoros producidos por los pianos y la percusión. Obra donde el ritmo es protagonista -el tercer tiempo tiene gran fuerza dinámica y una rítmica muy compleja-, quizá buscando esa fuerza y empuje juvenil que quiere representar. Homenaje a una juventud admirada y querida con la obra, con la música, que quiere permanecer joven eternamente.

La forma estructural de **JUVENTUS**, 2001, está configurada en tres movimientos:

Allegro (cc. 1-259); *Adagio* (cc. 1-169); *Allegro deciso* (cc. 1-327)

Allegro (cc. 1-259) Movimiento creado en un solo impulso por lo que es contrario a su espíritu determinar una estructuración en partes claras y determinadas –por supuesto las tiene, pero desde la concatenación y yuxtaposición de sucesos y no desde la interrupción de unos e inicio de otros-. No obstante, para una necesaria organización lo estructuraremos de la forma siguiente:

Sección inicial con carácter de presentación y exposición del movimiento (cc. 1-58)

Sección central con carácter de desarrollo de lo anterior y creación de nuevas fórmulas, pero dentro de ese espíritu de zona central y elaborada (cc. 59-186)

Sección final con carácter de epílogo+coda (cc. 187-221+222-259)

Sección inicial con carácter de presentación y exposición del movimiento (cc. 1-58)
 Comienza con dos compases en los que expone el centro tonal en el que se desarrollará el comienzo del primer movimiento. Las cuerdas realizan un acorde tenido con bajo en Si y alteraciones de Sim. Al mismo tiempo, los dos pianos rellenan con arpeggios, también ascendentes y descendentes a modo de espejo, también en Sim. Cuando un piano asciende el otro desciende dando, así, un efecto armónico global. En la anacrusa del c. 2 entra la flauta con el primer motivo a desarrollar: tresillo anacrúsico con silencio y dos corcheas, seguido de negra-corchea, negra-corchea.

Este motivo se desarrollará hasta el c. 25 con variaciones, como tresillos y redondas, para descansar al final de frase. Comienza la flauta I y II hasta el c. 9 en donde hay una indicación para que se incorpore la flauta III y en el c. 10 el oboe I y II, siguiendo con el desarrollo a modo de pequeñas contestaciones, hasta que en el c. 11 entra, de nuevo, con el tema la flauta I. Entre tanto, el piano I, que sigue de relleno, sufre una pequeña variación. Los arpeggios ahora son, únicamente, descendentes mientras que el piano II sigue con el diseño anterior. Las cuerdas, que continúan con una base tímida, incorporan elementos rítmicos como notas dobles a contratiempo -violín II y viola- y notas picadas que intercalan negra-corchea y tresillos -violoncello-.

Hasta aquí los centros tonales han sido: Sim -c. 4-, Lam -c.6-, Sol -c.10-, Sib -c. 12-, Lab -c. 15-, Mi -c. 17-. Como vemos, la armonía cambia, aproximadamente, cada dos compases.

En el c. 20 -centro tonal en Re- los instrumentos comienzan a intercambiar elementos. Lo que hacían violín II y viola lo inician, ahora, clarinetes y fagots. Las violas ejecutan notas tenidas y los violines comienzan un relleno armónico con movimiento interno a modo de trinos. En el c. 25, donde termina el tema la flauta, cobran protagonismo los pianos y las cuerdas desaparecen, excepto leves incorporaciones de los contrabajos. El soporte armónico lo llevan clarinetes y fagots con acordes tenidos. Aquí, comienza una sección en la que los dos pianos dialogan. El diseño del piano, que pasa a segundo plano aunque sigue siendo un relleno armónico, ha dejado de ser arpeggios; ahora retorna algo derivado del elemento que traían los violines. Hay pequeñas inclusiones del corno, las flautas y las trompas con células derivadas del motivo principal.

Los centros tonales por los que pasa son: Re -c. 20-, Do -c. 22-, Mib -c. 27-, Lab -c. 30-, Re -c. 39-. Señalar que cada vez que toma protagonismo un piano utiliza una escala ascendente a modo de unión e introducción.

Desde el c. 42 al c. 50 comienza algo nuevo. Una sección rítmicamente constante que actúa como puente. Esto nos dirige a la zona de desarrollo del motivo anterior, quedando ahora en segundo plano el acompañamiento del piano: acordes alternos dando, así, una sensación más energética y acorde con el acompañamiento de los vientos; todos al mismo ritmo de corcheas resultando muy variado por los cambios de compás. Mientras, las cuerdas cumplen dos funciones: cellos y contrabajos son la base armónica sujetando un bajo tenido; violines y violas, con escritura contrapuntística, van ejecutando la melodía de apoyo que realiza también el piano I en ese momento.

Pasa por los centros tonales de Sib -c. 42-, Fa -c. 44-, Lab -c. 46- y Mib -c. 48-. De nuevo un ritmo armónico de dos compases.

En el c. 50 –centro tonal de Do- se intuye ese espíritu de la zona de desarrollo que va a venir inmediatamente. Continúa con el elemento principal que hasta ahora han sido los grupos de tres y dos corcheas incluyendo nuevos elementos y otros derivados de éste. En este momento desaparecen drásticamente los vientos que daban la base rítmica. Las cuerdas comienzan con un acorde tenido pasando, después, sólo al bajo -cellos y contrabajos- manteniendo ahora el acorde los vientos –estamos en el centro tonal de Fa, c. 53- que comenzarán a incorporar ritmos para luego desarrollar -como los dosillos, variante de las dos corcheas en un compás ternario-. Entre tanto, los pianos dejan la idea de diálogo y empiezan a adquirir protagonismo. En ocasiones, uno pasa a segundo plano con los grupos de semicorcheas que habían aparecido antes, en otras, los dos retoman la melodía con la mano derecha y ellos mismos se acompañan con la mano izquierda. En

el c. 56, en que desaparecen los pianos, la orquesta, prácticamente al completo, es protagonista con distintas células derivadas del motivo inicial.

50

Sección central con carácter de desarrollo de lo anterior y creación de nuevas fórmulas, pero dentro de ese espíritu de zona central y elaborada (cc. 59-186)

Llegamos al centro tonal Mib. El grupo de los vientos se encarga de concluir la exposición, mientras que la cuerda tiene la función de crear un colchón armónico que sigue, a su vez, como inicio de la sección central. En el c. 61 aparece un nuevo elemento -nueva visión del grupo de dos corcheas-, grupo de dos semicorcheas que las flautas utilizan intercalando silencios y los violines intercalando corcheas. Aquí es donde entran, de nuevo, los pianos siguiendo con lo explicado anteriormente. De los cc. 65 al 73, el acompañamiento orquestal se reduce a acordes tenidos por flautas, oboes, clarinetes y fagots, y algunas notas aisladas de cellos y contrabajos.

Hasta aquí los centros tonales han sido: Mib -c. 59-, Fa -c. 65-, Re -c. 69- y Sib -c. 72-.

En el c. 73 surge una nueva célula de acompañamiento en los violines -semicorcheas picadas en la misma nota- mientras el resto de las cuerdas lo ejecutan alternativamente hasta el c. 81. Los vientos -primero flautas, luego clarinetes- realizan un diseño similar al que llevan los pianos intercaladamente: escala descendente de SolbM. Los dos pianos siguen compartiendo protagonismo y, en los cc. 78 y 80, tienen un pequeño reposo en la melodía para comenzar con una nueva célula que tomará protagonismo.

Hasta aquí los centros tonales son Lab -c. 73-, Fa -c. 75- y Mib -c. 79-.

Seguimos en esta amplia sección de desarrollo. Aparece en los pianos un elemento nuevo: el dosillo -c. 81- que reaparecerá de muchas maneras: dos corcheas, dos semicorcheas con una corchea, corchea con puntillo y semicorchea. En esta parte -que por la aparición de esta célula ya tiene un contexto rítmico, aunque dentro de un ámbito melódico- se van a ir alternando momentos puramente rítmicos con momentos más

melódicos o cantábiles. Consideramos melódicas las secciones que van del c. 85 al c. 91, del c. 95 al c. 102 y del c. 110 al 118, donde, a partir del siguiente compás, se inicia una nueva parte. Estas secciones melódicas son bastante similares en cuanto a ideas: los vientos, gran parte del tiempo, ejecutan notas largas, sirviendo como colchón armónico y con la introducción de algún dosillo que retornan para dar movimiento en momentos concretos –a excepción de la última parte que están en silencio-. Mientras, los violines juegan con arpeggios ascendentes y descendentes a ritmo de corchea, con acordes tenidos –el resto de las cuerdas- y con los juegos rítmicos que ejecutaban los vientos. Las secciones rítmicas, que separan a las melódicas, se caracterizan por el ritmo de corcheas estable y el picado que se da en la cuerda -1ª vez- y en los vientos -2ª vez-, así como en el segundo piano mientras el primero sigue con el desarrollo del tema. En toda esta amplia sección cabe destacar cómo los pianos comparten muchas veces protagonismo y como las terminaciones, y a veces los comienzos de frase, son escalonados terminando, casi siempre, en arpeggios descendentes. A partir del c. 110, las entradas son más cortas; los pianos se imitan con modificaciones tonales dando así paso a la nueva sección que comienza en el c. 120.

The image displays a page from a musical score, specifically measures 110 through 118. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl. I-II):** Measure 110 begins with a melodic line in the first flute, marked with a 'p' (piano) dynamic.
- Oboes (Ob. I-II):** Remain silent throughout this section.
- Clarinets (Cl. I-II):** Remain silent throughout this section.
- Bassoons (Fg. I-II):** Remain silent throughout this section.
- Horns (Tpt. I-III, Tbn. I-II):** Remain silent throughout this section.
- Trumpets (Tpt. I-III):** Remain silent throughout this section.
- Trombones (Tbn. I-II):** Remain silent throughout this section.
- Tuba:** Remains silent throughout this section.
- Percussion (Perc. I-V):** Includes a variety of percussion instruments, with some parts marked 'marc' (maraca).
- Celesta:** Remains silent throughout this section.
- Pianos (Pn. I-II):** Measure 110 shows a melodic line in the first piano, marked with a 'p' dynamic. Measure 111 shows a melodic line in the second piano, marked with a 'p' dynamic.
- Violins (Va. I-II):** Measure 110 shows a melodic line in the first violin, marked with a 'p' dynamic. Measure 111 shows a melodic line in the second violin, marked with a 'p' dynamic.
- Violas (Vla.):** Measure 110 shows a melodic line in the viola, marked with a 'p' dynamic. Measure 111 shows a melodic line in the viola, marked with a 'p' dynamic.
- Cellos/Double Basses (Cb.):** Measure 110 shows a melodic line in the cello, marked with a 'p' dynamic. Measure 111 shows a melodic line in the double bass, marked with a 'p' dynamic.

The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The measures are numbered 110 through 118. The page number 1031 is visible at the bottom.

Hasta aquí los centros tonales por los que pasa son: Mi -c. 89-, Sib -c. 91-, Mib -c. 94-, Sol -c. 99-, La -c. 100-, Do -c.101-, Fa -c. 102-, Sib -c. 104-, Reb -c. 108- y Lab -c. 112-.

Llegamos a una parte en la que los pianos toman protagonismo, una sección muy enérgica y cantada, pleno desarrollo, en la que la orquesta y piano dialogan. En el c. 119 el piano I presenta la célula más representativa de esta sección: dos semicorcheas-corchea. Como presentación, durante cuatro compases, los pianos van repitiendo armonía y cada uno tomando la célula de distintas formas -uno con acordes, otro con una nota repetida, Do-. Mientras, violines, violas y trompas realizan un acorde tenido y cellos y contrabajos ejecutan un ostinato a ritmo de negras (Reb-Lab-I-V). En el c. 125 contestan los pianos con lo que va a ser el tema melódico -está ahora en el piano I- a ritmo de semicorcheas y con duplicaciones de 8º mientras el piano II acompaña con la misma densidad, pero a ritmo de negra y corcheas y con inclusiones de la célula de esta parte -dos semicorcheas, corcheas-. Contesta la orquesta en el c. 128. El bajo sigue siendo el ostinato Reb-Lab; el resto de las cuerdas completan la armonía y los vientos entran con la célula principal. De nuevo participan los pianos con los papeles anteriores cambiados y luego la orquesta similar a lo anterior, a excepción de las flautas, que aparecían en el c. 128 realizando una melodía a corcheas y reaparecen en el c. 133 con una variante de tresillos que volverá más tarde -c. 140 en semicorcheas-. En el c. 135 la reaparición de los pianos es mucho más enérgica y densa, con carácter más contrapuntístico. En el c. 155 se terminan los diálogos. Hasta aquí los pianos desarrollan este tema de octavas con modificaciones rítmicas -tresillos y cinquillos- y hacia el final de la sección van perdiendo densidad. La orquesta, básicamente, actúa como relleno armónico cuando se une con trémolos en las cuerdas y células rítmicas -corchea con puntillo, semicorchea- rondando el Fa#.

Pasa por varios centros tonales muy claros: Reb -c. 119-, Fa# -c. 133-, Mi -c. 146-, Fa# -c. 150-.

A partir del c. 155 llegamos a una parte orquestal -sólo hay dos apariciones breves de los pianos-. Se trata de una sección con numerosos juegos rítmicos. Aparecen elementos anteriores: el cinquillo, la célula corchea-dos semicorcheas y los tresillos. La célula formada por: cinquillo-negra-corchea-dos semicorcheas va a tomar importancia. Los vientos y cuerdas -excepto contrabajo que realiza bajos tenidos y el cello, arpeggios ascendentes- ejecutan el mismo diseño, unas veces a unísono, otras a modo de contestación, mientras los vientos metales -tubas, trombones y trompetas- realizan un relleno armónico. En el c. 162, el piano I tiene una breve aparición de dos compases con la célula principal de esta sección y es contestado por el piano II con una variación de lo que el piano I había expuesto. En el c. 167 comienza un crecimiento progresivo de densidad y de intensidad rítmica. Los violines continúan con la célula anterior, los bajos con el acompañamiento que traían y los vientos realizan acordes tenidos, excepto los clarinetes que comienzan a dar el toque rítmico con un relleno armónico en tresillos. Progresivamente los metales se empiezan a mover con corcheas y tresillos; flautas y oboes comienzan una melodía con un *accelerando* escrito por la utilización de cinquillos y seisillos. Esto mismo ocurre en los clarinetes que pasan de tresillos a semicorcheas, luego cinquillos y luego seisillos -recursos que el compás ya había utilizado antes- llegando así al momento de máxima tensión, un punto rítmico culminante en el c. 181 en el que, por primera vez, aparece la percusión.

Estos dos compases culminantes son contrastados por los pianos que realizan acordes alternados en ambas manos a ritmo de semicorcheas. Para terminar esta parte y conseguir una distensión, los metales retoman la célula: dos semicorcheas-corcheas y contesta el viento madera -flautas y clarinetes- con algo similar a modo de eco.

Pasa por varios centros tonales: Sib -c. 171-, Do -c. 178-, Fa -c. 188- y La -c. 190-.

Sección final con carácter de epílogo+coda (cc. 187-220+221-259)

Sección donde se utilizan elementos melódicos y rítmicos anteriores.

Desde el c. 187 al c. 191 se presenta una pequeña introducción por parte de los vientos. En los primeros compases los metales repiten una fórmula rítmica, a modo de progresión, sobre Sib en dinámica *ff* contestando el viento madera en matiz *pp*, sobre el centro tonal Re. Esta fórmula rítmica está formada por células habituales del lenguaje garciabriliano: corchea, dos semicorcheas; dos semicorcheas, corchea; o lo que es lo mismo: nota larga, dos notas cortas; dos notas cortas, nota larga. A continuación comienza un diálogo entre los dos pianos hasta el c. 220.

187 Poco meno mosso $\text{♩} = 96$ 190 Poco più mosso $\text{♩} = 104-112$

Fl I-III
Fl II (alto)

Obo I
Cl I-II
Cl I-III
Fg I-II

Tpa I-II
Tpa III
Tpa I-III
Tbn I-II
Tuba

Perc I
Perc II
Perc III
Perc IV
Perc V

Celena

Ps I
Ps II

Vn I
Vn II
Vla
Vc
Cb

Pasa por los siguientes centros tonales: Re (cc. 191-204), Mib (cc. 206-207), Reb (208-209), Lab (c. 210), Fa (cc. 211-212), Lab (c. 213), Fa# (c. 214), Sib (c. 215), Fa# (c. 216), Mi (cc. 217-218) y Mib (cc. 219-220).

Y en el c. 221 entramos en la *Coda*. Este primer compás -221- sigue a modo de introducción. De nuevo surge un diálogo final entre los dos pianos hasta el c. 229, ya que en el c. 230 los dos se unen creando tensión a través de la dinámica que cada vez será más intensa, más fuerte, por medio de mezclas rítmicas -tresillo de corcheas contra corcheas (cc. 233-234)-, por la utilización del ostinato (cc. 243-251) y, finalmente, por el empleo de clusters y trémolos (cc. 253-256) donde llegamos al punto culminante de la *Coda*. Los últimos compases (cc. 256 hasta el final) se utilizan a modo de distensión. En general, la *coda*, está bajo el centro tonal Sib, exceptuando los cc. 251-253 donde se pasa por Mi y Fa#.

Adagio: (cc. 1-169) Este movimiento podemos dividirlo en tres secciones, cada una de las cuales tiene como introducción el tema que aparece en los primeros once compases; a este tema podemos denominarlo *a*, siendo el esquema general el siguiente:

1ª parte con carácter de *Exposición*: *a* (cc. 1-11), *b* (cc. 12-48); *2ª parte* con carácter de *Desarrollo*: *a'* (cc. 49-59), *c* (cc. 60-120) y *3ª parte* con carácter *Cadencial*: *a''* (cc. 121-131), *d* (cc. 132-169).

1ª parte: el movimiento comienza con dinámica de pianísimo; los instrumentos que lo inician son los solistas y la cuerda. El piano I es el que presenta el tema principal (cc. 1-11), que se caracteriza por la utilización de figuras de larga duración con otras de muy corta duración y una célula protagonista: dos notas cortas, nota larga –célula habitual en el lenguaje garciabriliano-. La armonía es muy tensa, y toda esa tensión se descarga en el c. 12 por la caída en la tónica de Sib -funciona como dominante-, que es Mib. El piano II y la cuerda cumplen una función de acompañamiento bajo el centro tonal Sib -

el Piano II con notas largas, el aprovechamiento de los armónicos de los dos pianos y unos arpeggios pequeños en forma de progresión; la cuerda con notas tenidas en valores largos-.

The image shows a musical score for measures 5 to 10. The top system includes Piano I and Piano II. Piano I has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major/D minor). It features arpeggiated figures. Piano II has a bass clef and the same key signature, with long, sustained notes. Below the pianos are the string staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. They are marked with 'sord.' (sordina) and 'pp' (pianissimo). Measure 5 is marked with a box containing the number '5'. A double bar line with repeat dots follows. The bottom system starts at measure 6, marked with a box containing '6'. It includes Clarinet I and II, Piano I, Piano II, Viola I, Viola II, Viola, Violoncello, and Clarinet. Measure 10 is marked with a box containing '10' and the text '(II) Corno Inglés'.

En el c.12, inmediatamente al entrar en el centro tonal Mib, el Piano II imita un pequeño fragmento del tema principal, pero transportado un tono por debajo introduciéndose un material nuevo en el c. 14 que más tarde utilizará para desarrollarlo. El Piano I realiza unos arpeggios descendentes en Mib (cc. 12-13). En el c. 16 se incorporan los fagots para cambiar un poco el color. En el c. 17 el Piano II repite el fragmento presentado en los cc. 12-14 bajo el centro tonal Lab. A continuación, a partir del c. 19 aparecen otros instrumentos para volver a dar otro toque de color: oboes, fagots, flautas y percusión. -Hay que señalar que el viento metal, la percusión y la celesta se utilizan para cambiar el color de la orquesta y para los momentos de máxima tensión-. Del c. 21 al c. 23 el Piano I presenta otro nuevo material; éste va a cumplir una función importante para crear tensión en determinados momentos; el piano II realiza unas octavas partidas en Sib.

20

Fl. I

Fl. II (also Sax.)

Ob. I-II

Cl. I-II

Fg. I-II

Tpt. I-II

Tpt. III

Tuba

Perc. I

Perc. II

Vibraphone

Celesta

Piano I

Piano II

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vr.

Ch.

A continuación, en los cc .24-26 el Piano I repite, de nuevo, el último material presentado, pero un tono por debajo. Estamos bajo el centro Lab.

Desde el c. 27 al c. 48 hay un puente que nos lleva a la segunda parte de este movimiento. Este puente se produce por la utilización de un nuevo material en estos compases presentado por el Piano I. Gracias a la estructura que tiene este material, le sirve al compositor para pasar por distintos centros tonales en forma de progresión y de diálogo entre los dos pianos -mientras un piano realiza un acompañamiento de negras sincopadas a contratiempo, el otro ejecuta material en corcheas a tempo con la armonía propia de cada centro tonal-. A partir del c. 31 el piano I toma el material realizado, anteriormente, por el piano II en donde está presente la célula protagonista del comienzo de este movimiento -dos notas cortas, nota larga-. Parte de ese material lo desarrollan

los vientos a continuación -cc. 41-44-. Desde el c. 45 al c. 48 hay una distensión de la música dirigiéndonos a la segunda parte de este movimiento.

2ª parte: Desde el c. 49 al c. 59 aparece *a'* para introducirnos en esta segunda parte que tiene un carácter de desarrollo y tensión a la vez. Comienzan, como anteriormente, los instrumentos solistas y la cuerda, pero, ahora, el centro tonal es Lab -funciona como dominante- descansando en su tónica Reb -en el contrabajo aparece Do#, c. 59, enarmónico de Reb-.

The image shows a page of a musical score, numbered 56 at the top left. The score is written for a large orchestra. The instruments listed on the left are: Fl. I, Fl. (m. ad.), Fl. III, Ob. I-II, Cl. I-II, Fg. I-II, Tpa. I-II, Tpa. III, Tbn. I-II, Tuba, Perc. I, Perc. II, Celesta, Piano I, Piano II, Vla. I, Vla. II, Vla., Vr., and Cb. The score is in 4/4 time. Measures 56 to 69 are shown. The Piano I part has a melodic line with trills and slurs. The Piano II part has a more rhythmic, arpeggiated line. The strings play sustained notes with some movement. The woodwinds and brass are mostly silent in this section.

Desde el c. 60 al c. 69 estamos en un puente en el que se presentan esquemas en forma de progresión en la parte de Piano I (cc. 60-61; 64-65) y en el Piano II (cc. 66-67), aunque no tienen ese carácter modulante. Se trata de una simple imitación para llevarnos al comienzo de un gran diálogo entre los dos pianos que comienza a acumular tensión debido a: la utilización de grupos de valoración especial como el tresillo, cinquillo, la aumentación progresiva del tresillo a seisillo, pasando por cuatrillo y cinquillo, y el aumento del ritmo armónico en cada compás (cc. 70-74). Pregunta

primero el Piano II -c.70-, responde el Piano I -c.71-, después hablan los dos a la vez (cc. 77-80). También hay que destacar que, durante el diálogo, se introducen nuevas sonoridades por parte del viento madera. En el c. 81 las figuras que empiezan a aparecer son cinquillos seguidos (cc. 81-84) y seisillos (cc. 85-87), por parte de los Pianos y en forma de diálogo, recordando un poco a las cadencias de concierto.

The image shows a page of a musical score, measures 85 to 101. The score is for Piano I and Piano II, with woodwind and string accompaniment. The tempo is marked 'Più mosso' with a metronome marking of 76. The key signature is one flat (B-flat). The score is written for Piano I and Piano II, with woodwind and string accompaniment. The Piano I and Piano II parts are written in treble and bass clefs, respectively. The woodwind parts include Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II, Trumpet I and II, Trombone I and II, and Tuba. The string parts include Percussion I and II, Cymbals, Piano I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score shows a complex rhythmic pattern in the Piano I and Piano II parts, with the woodwind and string parts providing accompaniment. The Piano I and Piano II parts are written in treble and bass clefs, respectively. The woodwind parts include Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II, Trumpet I and II, Trombone I and II, and Tuba. The string parts include Percussion I and II, Cymbals, Piano I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score shows a complex rhythmic pattern in the Piano I and Piano II parts, with the woodwind and string parts providing accompaniment.

En los primeros compases, los instrumentos de la orquesta que acompañan son la cuerda y la percusión. En el c. 85, el viento madera entra de lleno con una escritura muy rítmica contrastando con la horizontalidad de los solistas; esto cambia en los cc. 88-93. Los pianos realizan un puente de escritura muy vertical -acordes- que nos llevan de nuevo a los tresillos -c. 94, centro tonal Mi-. A partir de aquí (cc. 94-101), y al igual que antes, se produce un diálogo entre los solistas, pero con la diferencia de que parte del viento madera, metal y cuerda, al completo, también participan con la misma escritura. En el caso de oboe I y II, clarinete I y II, violín I y II y violas I y II con la misma escritura que los pianos, pero con notas repetidas; las trompas I y II, violoncello y contrabajo con notas tenidas. En el c. 102 caen en el centro tonal Lab y Reb y es donde

se empieza a producir un cúmulo de tensión que descargará en el c. 113. Esta tensión se genera a partir del material que aparece en el c. 102, repitiéndose con mucha continuidad. Hay que añadir que la masa sonora aumenta, porque toda la orquesta ya está incorporada y además cada cuerda tiene una figuración distinta: el viento madera, violas y percusión, en tresillos; el viento metal, cellos y contrabajos, con notas tenidas - para no perder el fondo armónico-; y los violines I y II, en corcheas.

The image displays a page of a musical score, specifically measures 106 through 113. The score is written for a large orchestra. The instruments and parts visible from top to bottom are: Flute I and II (Fl. I-II), Oboe I and II (Ob. I-II), Clarinet I and II (Cl. I-II), Bassoon I and II (Fg. I-II), Trumpet I and II (Tpa. I-II), Trombone I and II (Tbn. I-II), Tuba, Timpani (Tmbal), Cymbals (Caja), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Piano I (Piano I), Piano II (Piano II), Violin I and II (Va. I-II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The notation is dense, with many notes and rests, indicating a complex and textured musical passage. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is marked with '106' at the beginning of the first system.

En el c. 106 se cambia de centro tonal a Sib, que después nos llevará a Mi (cc. 111 y 112), y, finalmente, a Sib que será donde se descargue toda la tensión acumulada -c. 113-. A partir de aquí, hay unos compases de distensión hasta el c. 120 en que los instrumentos mantendrán notas largas de Sib, que irán a parar al centro tonal Mib en el c. 121, donde comienza la 3ª parte.

3ª parte: como se ha dicho anteriormente, comienza el tema *a*, aquí lo denominamos *a''* (cc. 121-131) y está en Mib. Cada una de las partes empiezan con el tema principal del movimiento -esta vez lo inicia el piano II- y, al igual que en los otros casos, se cambia de centro tonal siendo éste más parecido a la primera parte, porque también repite un fragmento sacado de los dos primeros compases del tema siendo conducidos al centro tonal de la tónica de ese centro tonal -Lab-. También se repite de nuevo esa segunda vez del fragmento anterior -igual que en la primera parte transportada un tono por debajo-, mientras la cuerda acompaña a algunas de las voces de los pianos.

Desde el c. 141 hasta el final, el movimiento comienza a cadenciar utilizando como recursos la disminución de las figuras, a modo de diálogo entre los pianos, y la incorporación de los instrumentos -c. 156 y ss.-, poco a poco, a modo de ostinato del acorde Re-Fa#-La- Do#-Mi; de esa forma la masa sonora aumenta, pero en este caso la

dinámica que aparece es pianísimo, así que lo que pretende el compositor para finalizar este movimiento es obtener gran sonido, pero en dinámica *pp*.

Allegro deciso (cc. 1-327) Con este movimiento ocurre algo similar que con el primero, estructuralmente hablando. Se trata de una forma unitaria, libre, creada en un solo impulso. No obstante, podemos intuir una división en tres secciones, pero no claramente definidas. Lo que ha tratado el compositor es de realizar un movimiento rápido creando una serie de ambientes de distinta tensión. En la primera parte se da una presentación de todo en general: centro tonal, masa sonora, tempo, materiales compositivos... A esta parte se la puede denominar *A* o *Exposición* (cc. 1-70), la segunda parte *B* o *Desarrollo* (cc. 71-264) y la tercera *C* o *Cadencia final* (cc. 265-327).

1ª parte (cc.1-70): comienza presentándose la orquesta y los solistas de una forma muy peculiar. La orquesta tiene un carácter vertical -acordes- y rítmico con dinámica en fuerte, los solistas, al contrario, más horizontal y melódico y con la dinámica fortísimo (cc. 1-8). Nos encontramos bajo el centro tonal de Mi natural. En esta parte se hace una

presentación de tres materiales fundamentales, por parte de los Pianos, para el desarrollo de la obra; se trata de varias células: la primera se encuentra en la segunda parte del c. 1 y la presentan los dos pianos: nota larga, nota corta representada aquí por corchea con puntillo, semicorchea -la denominamos *célula a-*; la segunda aparece inmediatamente después, al inicio del segundo compás, y es nota corta, nota larga representada aquí por corchea, dos corcheas ligadas o corchea, negra -la denominamos *célula b-*; la tercera aparece en el c. 8, en el piano II, dos notas cortas, nota larga representada aquí por dos semicorcheas, corchea en forma de floreo -la denominamos *célula c-*. También se presenta, por parte de los pianos, un dibujo de semicorcheas por grados conjuntos ascendente y descendente. Cuando surge, cumple una función de nexo por esto no lo denominamos célula, sino material utilizable, ya que no tendrá tanta trascendencia para el resto de la pieza.

A partir del c. 9 hasta el c. 33 hay una serie de preguntas y respuestas entre los dos pianos y la percusión mientras la cuerda acompaña con la nota pedal Re, repetida a ritmo de corcheas. Las preguntas y respuestas son una imitación de la *célula c* pero colocadas a distintas alturas por grados conjuntos (cc. 10-17; cc. 20-30) y en forma de diálogo con la orquesta. En los cc. 18-19 y cc. 31-33 están los nexos de semicorcheas. Desde el c. 46 al c. 56 se presentan unas progresiones que imitan los cc. 34-41. En los cc. 42-49 bajo el acorde Do- Mi- Sol, pero en segunda inversión dándole una mayor inestabilidad; cc. 50-52 bajo el centro tonal Mi; cc. 53-56 bajo el centro tonal Mi desembocando en los cc. 57-59 bajo el centro tonal Reb. Son compases de una gran tensión obteniéndola a través de la introducción de toda la orquesta creando una gran

masa sonora producida por los trémolos y trinos, de parte del viento madera y de la cuerda, y el movimiento interno de las voces sobre el centro tonal. En el caso de los pianos se crea esa tensión por el ritmo tan marcado que adquieren en esta zona.

Desde el c. 59 al c. 70 se presenta un *punte* que nos dirige a la parte *B* o *Desarrollo*. En este puente la orquesta tiene diferentes fragmentos en los que hay notas tenidas: cc. 59-65, tocan cuerda y viento metal; cc. 66-70, tocan viento madera y violines.

2ª parte: (cc. 71-267) Esta sección está iniciada con unos compases (cc. 71-74) que, teniendo el espíritu del puente anterior, funcionan como introducción de esta gran sección central. Aquí, el resto de la cuerda y parte de las maderas ejecutan picados en corcheas dándole un carácter de suspense de lo que va a venir. A continuación, se inicia un desarrollo creado a partir de la construcción de una célula rítmica obtenida de la sección anterior o expositiva. Se trata de las células *a* y *c* (están unidas en los cc. 76-77); de esta manera el compositor tiene gran libertad de variar de centro tonal debido a

un nuevo motivo originado por una nueva célula -la hemos denominado *d*-. Esta parte de la obra es más melódica, nos encontramos bajo el centro tonal Si natural. El piano II es el que presenta el nuevo motivo acompañado por las cuerdas, con notas tenidas y corcheas, corcheas en forma de arpeggios, en maderas, y arpeggios de fusas, en el piano I.

Este nuevo motivo finaliza en el c. 83. Desde el c. 84 hasta el c. 87 hay una pequeña progresión de dos compases que nos lleva, de nuevo, a este motivo formado con la célula *d*, pero en otro centro tonal y acompañado, de distinta forma, por el piano I: un ostinato del centro tonal Si que, en el c. 104, pasa al centro tonal Mib. En este momento comienzan a intervenir los fagots e inmediatamente el resto de viento madera y viento metal; los violines I ejecutan el mismo ostinato que realizaba el piano I finalizando los solistas su motivo.

The image displays a page of a musical score, specifically measures 103 through 110. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left include Fl. I y II, Perc., Ob. I, C. Ing., Cl. I y II, Fg. I y II, Tpa. I-II, Tpa. III, Tpta. I-II, Tho. I-II, Tuba, Perc. I-V, Cellos, Piano I, Piano II, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Ch. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'mf'. There are also some specific markings like 'XGloria' and 'Mandala' above some staves. The measures are numbered 103, 105, 107, and 110 at the top.

En el c. 112 entra, de nuevo, el motivo principal de esta segunda parte, pero en el piano I. Mientras, el piano II acompaña, pero a contratiempo de negras –fórmula sincopada–; en la cuerda cellos, violas y violines se van intercalando el ostinato para cambiar de sonoridad. Desde el c. 113 al c. 123 vamos pasando por los siguientes centros tonales: Fa# (cc. 112-113), Mib (cc. 114-115), Lab (cc. 116-117). En el c. 118 aparece una subdominante de Do, en el c. 120 la dominante y en el c. 123 se recae sobre el centro tonal Do. Aunque la cuerda sigue insistiendo en su ostinato, los cellos lo cambian por arpeggios de DoM, con séptima menor, transformándose en el c. 27 para caer en el centro tonal Do#. El viento madera repite un fragmento de este motivo formado por la célula *d*. En el c. 134 comienza, de nuevo, el motivo mencionado bajo el centro tonal Si natural acompañado, esta vez, por el viento madera y metal. En el c. 138 pasa al centro tonal Lab y, a través de un nexo de semicorcheas, llegamos al c. 143. El c. 143 nos ha llevado, de nuevo, al motivo principal en Reb acompañado de la cuerda, pero a contratiempo en corcheas, desembocando en el c. 153 en el centro tonal Do natural. Desde aquí, hasta el c. 158, se produce un cúmulo de tensión similar al de una

cadencia. Esa tensión se forma a través de unos ostinatos en los cc. 153-157 y un nexo de semicorcheas ascendentes que caen sobre la dominante, tónica de DoM -Sol, Do-. En este momento, aparece uno de los puntos culminantes de este movimiento que interpreta primero el piano I y después el piano II: es el mismo motivo de la célula *d*, pero con una parte de compás más añadida originando insistencia sobre el Re# -piano I (cc. 159-162), piano II (cc. 163-166)-. En este momento acompaña la cuerda, con notas repetidas del centro tonal Do, y la percusión, rellenando los espacios libres de los pianos (cc. 162, 164, 166).

The image displays a musical score for measures 153 to 166. The score is organized into two systems. The first system (measures 153-162) includes staves for Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II, Bassoon I, Trumpet I, II, & III, Trombone I, II, & III, Tuba, Percussion I-V, Cello, and Piano I & II. The second system (measures 163-166) includes staves for Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II, Bassoon I, Trumpet I, II, & III, Trombone I, II, & III, Tuba, Percussion I-V, Cello, and Piano I & II. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The tempo is marked 'A tempo' with a metronome marking of 112-116. The key signature is one sharp (F#).

En los cc. 159-174 hay un diálogo entre los dos pianos: primero el piano I y después el Piano II teniendo una duración de cuatro compases cada uno. Desde el c. 175 al c. 187 hay un puente en el que los pianos, de nuevo, a modo de diálogo, utilizan la célula *d* que apareció al comienzo de este movimiento. En el c. 188 aparece, esta vez, bajo el centro tonal Re; lo expone el piano I mientras el piano II toca una serie de acordes, pero con el mismo ritmo. La cuerda acompaña con notas tenidas, y parte del viento metal -trompas I y II- y del viento madera -oboe, clarinete I y II, fagot y contrafagot-, con notas repetidas a modo de pedal del centro tonal Re. Hay que destacar que, desde el c. 188 al c. 212, los pianos tienen un mayor protagonismo, porque interpretan una música muy

concentrada, muy contrapuntística realizada a base de superposiciones de preguntas y respuestas en compases de dos en dos y pasando por diferentes centros tonales: Sol (cc.195-196), Fa cc. 197-198, Mib cc. 202-203. La orquesta, poco a poco, va pasando de tener notas tenidas largas a ir introduciendo unos leves ritmos. Desde el c. 212 al c. 223 hay un puente en el que descansan los solistas y algunas voces de la orquesta se mueven minuciosamente para dar lugar al motivo originado por la célula *d*, en el c. 224, por parte del piano I. El piano II realiza un ostinato bajo el centro tonal Sib, lo repite dos veces; la cuerda ejecuta notas tenidas. Y entramos en el c. 249 donde comienza una progresión, por parte de los dos pianos, con el motivo protagonista de este movimiento.

Se pasa por los siguientes centros tonales: Fa (cc. 249-252), Mi (cc. 253-254), La (cc. 255-256), Re (cc. 257-259) respondiendo después el metal y la madera (cc. 257-260). Desde el c. 261 al c. 267 hay un puente donde participan algunos instrumentos con notas ascendentes y descendentes, por grados conjuntos, conduciéndonos a la tercera o parte final del movimiento.

3ª parte: (cc. 268-327) Se trata de un final con mucha tensión creada principalmente por la dinámica *f* y *ff*, por la repetición de notas a corcheas por la cuerda

y el motivo, creado a partir de la célula *d* tan característica. Comienza igual que el punto culminante de la segunda parte -cc.159 y ss- bajo el centro tonal Do. Se vuelven a producir una serie de imitaciones entre los cc. 268-278. Se realizan cada dos compases y van pasando por diferentes alturas y centros tonales: Lab (cc. 272-273), Solb (c. 274), Fa (c. 275), Mi (c. 276), y vuelve a Do (c. 279). Desde el c. 283 al c. 286 se presenta un pequeño puente que nos conduce al centro tonal Do con un ritmo arrollador, primitivo, ancestral, indicándonos que la música va a finalizar pronto. Aparecen de nuevo preguntas y respuestas entre los dos pianos, igual que al principio, con grupos amplios de escalas de semicorcheas ascendentes y descendentes (cc. 293-301). La orquesta tiene ahora un papel muy importante: cada instrumento realiza diversos ritmos acumulando así gran nerviosismo y dirigiéndonos al centro tonal Fa# (cc. 295-299). Todo esto desemboca en el punto culminante, ya aparecido en la primera parte con el mismo ritmo (cc. 57-58), ahora bajo el centro tonal Reb. Desde este momento, hasta el último compás, esta es la nota en la que más se insiste, octavada por todos los instrumentos, creando diferentes colores y gran masa sonora con la ayuda de distintas escrituras para cada voz. Riqueza, brillantez, agilidad, abundancia sonora y colorística, y ritmo frenético son protagonistas.

323 325

Fl I y II
Perc.
Ob I y II
Cl I y II
Fg I
Cpt
Tpx I II
Tpx III
Tpx I II
Tbn I II
Tbn III
Tbn
Perc. I
Cmb
Perc. II
Perc. III
Perc. IV
Perc. V
Celesta
Piano I
Piano II
Vn I
Vn II
Vla
Vcl
Cb

Capítulo IX

**LA ACTUALIDAD DE UNA NUEVA VIDA Y LA CONTINUIDAD
DE UN LENGUAJE, A TRAVÉS DE SUS OBRAS MÁS
RECIENTES, 2004-2005**

Capítulo IX

LA ACTUALIDAD DE UNA NUEVA VIDA Y LA CONTINUIDAD DE UN LENGUAJE A TRAVÉS DE SUS OBRAS MÁS RECIENTES, 2004-2005

IX.1. El inicio de una nueva etapa después de la docencia.

Después de un año lleno de emociones y con la sensación de que se cerraba un ciclo y comenzaba otro, García Abril, persona optimista y, siempre, con nuevos proyectos, pensaba que esta sería una etapa donde la disponibilidad de un tiempo personal mayor beneficiaría a sus inquietudes creadoras que ninguna nueva situación había hecho disminuir. En teoría eso debería ser así, pero las múltiples reclamaciones que su persona demanda, ya sea para homenajearle o para requerir su presencia en diferentes actos bien musicales, artísticos o culturales en general, hacen que su vida esté plena de actividades y de contactos constantes con el exterior, es decir, con la vida en toda su dimensión. Esto trae como consecuencia, que el tiempo para componer resulte casi siempre insuficiente por los numerosos encargos de obras que continúa teniendo y nuevos objetivos e ideas que nunca le faltan. No obstante, su facilidad y habilidad en la escritura dan como resultado que su producción no sólo no se detenga, sino que continúe en máxima efervescencia.

Pero si el título de este apartado es “el inicio de una nueva etapa después de la docencia”, esto sólo hace referencia a lo concerniente a su labor como profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid a través del desempeño de su plaza de Catedrático de Composición, situación de la que, y después de una prolongación voluntaria, tuvo que jubilarse por haber cumplido los setenta años, año 2003, como explicamos anteriormente. Decimos que sólo concerniente a esto porque, y afortunadamente, García Abril sigue en contacto activo con la docencia y, como consecuencia, con los jóvenes, dos desbordantes alegrías dentro de su perfil personal y profesional. Esto es así a través de numerosos cursos que continúa impartiendo en diferentes conservatorios españoles -el último fue en el Conservatorio Superior de Música de Murcia en mayo de 2005-, de su docencia en la Cátedra de Composición que desde 1995 sigue desempeñando en los *Cursos Universitarios Internacionales de Información e Interpretación de la Música Española “Música en Compostela”*, que tienen lugar durante el mes de agosto en Santiago de Compostela, y de su presencia como profesor colaborador, desde el curso 1998-1999, en la *Escuela de Altos Estudios Musicales* de esta misma ciudad -su primera clase en este centro fue el 16 de febrero de 1999 y su relación docente es de una clase mensual-. Por lo tanto, y como podemos comprobar, estamos ante el inicio de una nueva etapa aunque, en realidad, su actividad es tan intensa, que pocas cosas han cambiado en la cotidianidad de su vida.

Y ya comenzando la presentación de su producción compositiva, exponemos que en el año 2004 García Abril compone lo siguiente: *El bosque de los ausentes*, para violocello y piano; *Memorandum*, concierto para orquesta; *Salve*, para coro, orquesta, violoncello y soprano; *Castilla y León, Patrimonio de la Humanidad*, para orquesta; y *Cántico de las siete estrellas*, para coro y orquesta. Esta última obra, séptima cantata garciabriliana, por su relevancia intrínseca y por ser la primera en la que el compositor es también autor del texto, es la seleccionada, de este capítulo, para un detallado análisis.

*El bosque de los ausentes*⁴⁰¹, para violoncello y piano, surge de la propuesta realizada por diferentes autores españoles de teatro que, con motivo del I Aniversario del 11 de Marzo -11M-, decidieron escribir once textos para ser leídos ese mismo día en varios teatros de Madrid. El encargo para García Abril fue la realización de una música que sirviese de punto de unión a los mencionados textos, a modo de interludios. De ahí nació *El bosque de los ausentes*, obra para violoncello y piano grabada por el cellista Asier Polo y el propio compositor al piano. De este germen compositivo García Abril está componiendo otra obra, también para cello y piano, de mayor elaboración y envergadura que permanecerá con el título original.

*Memorandum*⁴⁰², concierto para orquesta, 2004, fue un encargo que la Orquesta Sinfónica de Madrid realizó a García Abril para conmemorar su centenario. Con motivo de esta importante celebración, la OSM realiza cinco encargos a cinco compositores: Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, José Luis Turina, Penderecki y Antón García Abril.

El homenaje garciabriliano a la Orquesta Sinfónica de Madrid, a través de su escritura sinfónica representada en la composición *Memorandum*, consistió en realizar un homenaje singularizado, individualizado, para cada uno de los miembros de esta relevante agrupación. Obra estructurada en tres movimientos (Allegro moderato, Adagio, Allegro-Rondó) donde toda la plantilla orquestal participa al pleno de su brillantez, rítmica y lirismo en una poética garciabriliana impregnada en aromas españolistas.

El Allegro moderato, de su primer movimiento, nos presenta la habitual célula garciabriliana –dos notas cortas, nota larga-, motivos rítmicos -cuatro semicorcheas e intervalos de terceras, de la misma figuración, repetidos y en picado- y motivos líricos – en figuraciones sincopadas y en legato-. La fusión de todo esto, en constante diálogo paseado por los diferentes instrumentos, en donde lo rítmico y lo melódico conviven en las diferentes agógicas y en la constante multiplicidad métrica habitual del compositor, configuran este primer movimiento. El Adagio, movimiento central de este concierto, es donde la lírica garciabriliana se expresa en toda su extensión. Espacio muy expresivo donde las notas cortas-nota larga, los grupetos y pequeños melismas le otorgan el carácter más españolista. Finalmente, el tercer o último movimiento, Allegro-Rondó, presenta la originalidad de la combinación de varios ostinatos rítmicos: notas repetidas, y alternancia de notas repetidas junto con intervalos de terceras. Toda esta constante rítmica, que configuraría el estribillo o zona repetida del rondó, se sitúa entre las partes de espíritu más cantáble a quiénes se les otorga la configuración estrófica. Es necesario resaltar la extensa y vertiginosa coda donde la plantilla al completo, en tutti orquestal, ejecuta todos los elementos comentados, de carácter rítmico, repartidos según la personalidad instrumental de cada familia.

En conclusión, homenaje garciabriliano para la OSM personalizado en cada uno de sus miembros. Ahí radica la singularidad, si todo homenaje tiene un componente de ensalzamiento humano, el humanismo de García Abril va más allá elevando a cada integrante de la Orquesta. El valor de lo individual engrandeciendo el valor de lo colectivo. Ensalzamiento del ser humano en el propósito de engrandecer a la humanidad.

⁴⁰¹ Su estreno fue el 11 de Marzo de 2004 en diferentes teatros de Madrid.

⁴⁰² Su estreno tuvo lugar el 18 de marzo de 2004 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Miguel Ángel Gómez Martínez.

*Salve*⁴⁰³, para coro, orquesta, violoncello y soprano fue escrita para la boda de su hija Adriana y parte de la idea primigenia que tuvo en 1998 con *Cantos nupciales* -obra realizada como regalo a su hijo Antón el día de su boda- de componer cuatro obras con el mismo fin: una para cada uno de sus hijos en el día de sus respectivas bodas.

*Castilla y León, Patrimonio de la Humanidad*⁴⁰⁴, para orquesta, 2004, fue un encargo que la Comunidad de Castilla y León realizó a García Abril. El proyecto de este gobierno autónomo fue crear un DVD donde estuviesen presentes los Patrimonios de la Humanidad de Castilla y León acompañados de música sinfónica creada para ellos.

García Abril, lejos de realizar música incidental, compone música sinfónica para los siete títulos o Patrimonios de esta Comunidad: Camino de Santiago, Atapuerca, Burgos, Salamanca, Ávila, Las Médulas, Segovia. La obra está estructurada en varias secuencias correspondientes a estos siete monumentos o espacios, Patrimonios de la Humanidad, con la originalidad de que el Camino de Santiago sirve de puente o de unión entre los mismos. La estructura de la obra resulta la siguiente: Introducción, Camino de Santiago I, Atapuerca, Camino de Santiago II, Burgos, Camino de Santiago III, Salamanca, Camino de Santiago IV, Ávila, Las Médulas, Segovia.

Respecto al apartado de premios, reconocimientos y homenajes podemos aportar lo siguiente: el 23 de abril de 2004 le nombran en Barcelona Turolense de Mérito; El Centro de Difusión de Música Contemporánea –CDMC- el 3 de febrero de 2004 realiza un concierto monográfico-homenaje con el Coro y la Orquesta de la Comunidad de Madrid en el Auditorio Nacional de Música, Sala de Cámara; Ediciones Maestro de Málaga edita un libro-disco titulado *Antón García Abril, poeta de vanguardia*; autora: Paula Coronas; Presentación del volumen XIX de NASARRE -2003- publicación dedicada in honores Antón García Abril en su LXX aniversario; Grabación⁴⁰⁵, en julio de 2004, en St. Jude's Church de Londres, de la integral de su obra vocal, incluyendo la *Salve* y el *Cántico de La Pietá*, siendo los intérpretes el Coro Cervantes, la orquesta Sinfónica de Londres y los solistas María Orán, soprano, y Asier Polo, cello, dirigidos por Carlos Fernández Aransay; la Orquesta Nacional de España celebra dos conciertos monográficos⁴⁰⁶ en Zaragoza y Madrid; El 22 de noviembre de 2004 el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid le impone la Medalla de Oro; Se constituye el García Abril Quartett residente en Winterthur-Zurich –Suiza-.

Y llegamos al año 2005 con la siguiente producción compositiva: *Tres piezas amantinas*, para piano, el *Cuarteto para el nuevo milenio*, para cuarteto de cuerda; *Escala peregrina*, para órgano, *Alba de soledades*, para violín y guitarra y *Lontananzas*, suite para piano.

Tres piezas amantinas, para piano, 2005, surgen con motivo del Concurso de Piano Antón García Abril celebrado en Teruel⁴⁰⁷. El compositor se ve en la necesidad de cubrir una asignatura pendiente en su producción: crear alguna obra indicada para los jóvenes intérpretes que están cursando los estudios de piano de Grado Medio, ya que las

⁴⁰³ Estrenada en la boda de su hija Adriana el 3 de julio de 2004 en la iglesia San Francisco de Borja de Madrid. Fueron sus intérpretes la soprano María Orán, el violoncellista Asier Polo, el organista Juan Manuel de los Ríos, la Orquesta Filarmonía y el Orfeón Filarmónico dirigidos por Pascual Osa.

⁴⁰⁴ Hasta el momento, no se ha producido estreno oficial alguno. Lo que se realizó fue una grabación con la Orquesta de Castilla y León, dirigida por Alejandro Posadas, para un documental patrocinado por la Junta de Castilla y León sobre los Patrimonios de la Humanidad de esa Comunidad. La mencionada grabación tuvo lugar en Valladolid el 25 de noviembre de 2004.

⁴⁰⁵ Se realizó con el patrocinio de Ibercaja y la Fundación Autor. Tuvo lugar durante el mes de julio de 2004.

⁴⁰⁶ El 11 de noviembre tuvo lugar en Zaragoza y el 15 de noviembre en Madrid. Fueron patrocinados por la Sociedad General de Autores y Editores y el Gobierno Autónomo de Aragón.

⁴⁰⁷ Fueron estrenadas en la II edición del mencionado concurso celebrado en Teruel los días 5, 6, 7 y 8 de mayo.

obras garciabrilianas para este instrumento son, en su mayoría, de dificultad superior o bien, para la iniciación en el mismo. Finalmente, el objetivo no se ha conseguido en su totalidad, ya que esta nueva composición pianística supera, en algunos momentos, la dificultad del nivel comentado.

Tres piezas amantinas están inspiradas en el tema del amor, en la historia contada en el Teruel medieval y que continúa siendo un símbolo de esta ciudad: *Los amantes de Teruel* y el amor que perdura. Esta obra está configurada en tres piezas, pudiéndose interpretar a modo de tres movimientos como si de una sonata se tratase –Allegro, Allegretto, Allegro-. La primera pieza, Allegro, tiene la constante de la ejecución de grandes extensiones representadas por abundancia de acordes y octavas desplazadas a través de los diferentes registros del piano. Aunque la brillantez, el ímpetu y la rítmica son protagonistas, la lírica de lo cantáble también es determinante en esta pieza, espacios creados a través de las diferentes agógicas presentadas por el compositor. La segunda pieza, Allegretto, es un tiempo muy expresivo caracterizado por un profundo lirismo. Las células nota corta-nota larga, los grupos irregulares, los pequeños contrapuntos, a modo de respuestas en el diálogo, y las dinámicas en piano son una constante. Finalmente, la tercera pieza, Allegro, encargada de cerrar esta obra, es de gran lucimiento interpretativo donde lo rítmico, dentro de un pianismo arrebatador, es protagonista.

Cuarteto para el nuevo milenio, para cuarteto de cuerda, 2005. Desde hace ya algún tiempo, García Abril quería componer un cuarteto de cuerda llegando a iniciar, incluso, algunos bocetos donde quedaban reflejaban ciertas ideas al respecto. Pero este primer germen compositivo quedó paralizado hasta que un grupo de jóvenes, residentes en Suiza, liderados por el violinista español Gabriel Estarellas Pascual –hijo del guitarrista Gabriel Estarellas-, configuran un cuarteto con el nombre del compositor.

“Fue en ese momento cuando decidí sentarme y comenzar a componer este cuarteto. Por un lado, se creó en mí el compromiso de crear un cuarteto para una agrupación que lleva mi nombre y, por otro, quería expresarles mi agradecimiento ante tan generosa actitud. Es una obra que me ha llevado tiempo, porque no quería caer en el peligro de realizar los mismos tópicos de gran parte de los cuartetos creados después de Bartók. No quería recurrir a un tipo de escritura tan académica de contrapuntos, respuestas..., recursos y estructuras muy usadas y gastadas. Quería realizar un tipo de estructura singular, sensible, que tuviese posibilidades de impulso en cada uno de los intérpretes, en los cuatro. Finalmente, creo que lo logré. Es una obra sin movimientos, unitaria, a un solo impulso. Por supuesto, hay una estructura bien configurada, porque a mí me interesa, siempre, que el oyente reconozca mis ideas. Hay cambios de movimientos y de agógica donde se puede apreciar, perfectamente, donde comienza el tiempo lento y donde finaliza..., pero no se paraliza, todo discurre en continuidad. Creo que se puede intuir, también, otro de mis propósitos: un lirismo muy acentuado. Respecto a por qué lo título *Cuarteto para el nuevo milenio* fue por dos motivos: uno, porque se produce cuando comienza el nuevo milenio y el otro motivo, como homenaje oculto a Messiaen cuando llamaba a su cuarteto, *Cuarteto para el fin de los tiempos*. Messiaen reflejó un tema profundamente dramático y yo, por el contrario, quise aportar una visión optimista; ilusión y esperanza ante un mundo mejor...”, nos comenta el compositor.

El *Cuarteto García Abril -García Abril Quartett-*, residente en Suiza, está integrado por cuatro jóvenes intérpretes formados en el Conservatorio de Winterthur-Zurich: Gabriel Estarellas –violín-, Elena Zhunke –violín-, Lea Gabriela Heinzer –viola- y Giulia Chalabi –violoncello-. Fundado por el violinista español Gabriel Estarellas Pascual, en el año 2004, ha sido instruido por Susanne Frank, miembro del *Carmina Quartett*.

Escala peregrina, para órgano, 2005, fue compuesta por encargo del organista de la Iglesia de Santa Marina de León, Adolfo Gutiérrez Viejo, para ser estrenada en la XXII Festival Internacional de Órgano de la Catedral de León, 2005⁴⁰⁸.

“Este encargo me ha permitido conocer de cerca el órgano barroco de la Iglesia de Santa Marina, esa joya instrumental que nos brinda, con sus sonoridades, imágenes sonoras de gran belleza y personalidad. En los primeros días de esta estación veraniega, viajé a León para reunirme con Adolfo Gutiérrez Viejo, en la Iglesia de Santa Marina, allí escuché este singular órgano y descubrí en él un interesante número de posibilidades expresivas a través de su genuina forma y configuración, que le convierten en un instrumento original y único”⁴⁰⁹.

El planteamiento compositivo de esta obra parte de dos elementos característicos de la cultura leonesa. El primero, una sucesión interválica tomada de la escala que producen los bajos, de la primera octava, de este singular órgano. La singularidad estriba en que la secuencia que se establece es de ocho sonidos –Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Sib, Si natural-, frente a los siete presentados por la escala diatónica. Como decíamos, éste es el primer germen compositivo que funciona como motivo o célula motora en la estructura de toda la obra. El segundo elemento utilizado está configurado por dos temas populares extraídos del Cancionero Leonés. *Escala peregrina*, escrita como homenaje al órgano barroco de Santa Marina de León, expresa la unión de los mencionados sonidos característicos de este órgano, símbolo de esta ciudad, y el contenido poético de dos cantos populares de esta tierra. La poética garciabriliana conductora de la *Escala peregrina* que acompaña a su pueblo en su viaje espiritual.

Alba de soledades, para violín y guitarra, 2005. Esta composición surge a petición del dúo de violín y guitarra formado por la violinista Anabel García del Castillo y el guitarrista José María Gallardo del Rey. Ambos músicos, personas muy queridas por el compositor, se dirigen a García Abril con el propósito de configurar un interesante repertorio para tan singular agrupación.

Lontananzas, suite para piano y última obra, hasta el momento, de Antón García Abril. Esta suite para piano comprende las siguientes piezas: 1. *Boreal*; 2. *Anthelio*; 3. *Nocturnal*; 4. *Perseidas*; 5. *Celeste*; 6. *Leónidas*.

Respecto a los premios, homenajes y reconocimientos destacamos que es nombrado Hijo Adoptivo de Mirambel⁴¹⁰ -Teruel-; en mayo tuvo lugar el II Concurso de piano Antón García Abril en Teruel⁴¹¹; y también en mayo se celebró el Concurso Nacional de Piano Compositores de España –CNCE- que este año, 2005⁴¹², fue dedicado a García Abril. El 16 de noviembre de 2005 fue presentado, en la SGAE, el libro *Antón García Abril, un inconformista –visto y sentido por sus intérpretes-*, escrito por Andrés Ruiz-Tarazona, junto a un box de doce CDs con parte de su obra grabada.

IX.2. Piano, coro, cantata, cámara, órgano y orquesta, en el sexto período compositivo de García Abril (2004-2005)

Nueve son los títulos que aporta García Abril entre los años 2004 y 2005. El piano, el coro, la cantata, la música de cámara, el órgano y la orquesta son los seis apartados de su producción, durante estos dos años, en los que el compositor continúa con un lenguaje plenamente desarrollado y en incesante actividad.

Son **10** obras realizadas, que agrupamos en los siguientes géneros: **Cantata: 1 obra:** *Cántico de las siete estrellas*, para coro y orquesta –cantata-, 2004;

⁴⁰⁸ Fue estrenada el 15 de octubre de 2005 en la Iglesia de Santa Marina de León siendo intérprete su organista Adolfo Gutiérrez Viejo.

⁴⁰⁹ Notas al programa de su estreno realizadas por el compositor.

⁴¹⁰ Este nombramiento tuvo lugar el 22 de julio de 2005.

⁴¹¹ Tiene lugar en Teruel los días 5, 6, 7 y 8 de mayo de 2005.

⁴¹² Tiene lugar en Vigo del 26 de mayo al 1 de junio de 2005.

Coro/orquesta/solistas: 1 obra: *Salve*, para coro, orquesta, violoncello y soprano, 2004; **Orquesta: 2 obras:** *Memorandum*, concierto para orquesta, 2004; *Castilla y León, Patrimonio de la Humanidad*, para orquesta, 2004; **Piano: 2 obras:** *Tres piezas amantinas*, 2005; *Lontananzas*, suite para piano, 2005; **Cámara: 3 obras:** *El bosque de los ausentes*, para violoncello y piano, 2004; *Cuarteto para el nuevo milenio*, para cuarteto de cuerda, 2005; *Alba de soledades*, para violín y guitarra; **Órgano: 1 obra:** *Escala peregrina*, 2005.

De las **10** obras realizadas hemos seleccionado **una** de este período, para un análisis detallado, por reunir ciertas características que la hacen singularmente representativa. Nos estamos refiriendo a su séptima cantata *Cántico de las siete estrellas*, para coro y orquesta, 2004.

IX.2.1. Cántico de las siete estrellas, 2004

*Cántico de las siete estrellas*⁴¹³, para coro y orquesta, 2004, fue un encargo que la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid realizó a García Abril.

“Desde que se me propone escribir la obra encargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid han transcurrido ya varios años, pero no han sido baldíos para mí, porque, desde aquel momento hasta el año 2003, que inicio la realización de la partitura, ha ido gestándose y tomando forma lo que, en principio, era solamente un proyecto, una intuición y un deseo.

En el primer período me basé en la posibilidad de escribir la cantata solicitando algún texto escrito ex profeso por alguno de nuestros poetas, en el que la cantata cantase a las bellezas geográficas, tímbricas y artísticas de nuestra tierra. Desechando esta idea, y siguiendo los caminos de búsqueda, me acerqué a la música popular de Madrid –no la popularizada- a través del cancionero del gran folclorista Manuel García Matos, que en toda su dimensión nos muestra una panorámica de gran interés de cantos. Generalmente, se viene entendiendo como música popular madrileña aquella que proviene de la seguidilla y cantos popularizados de las zarzuelas más enraizadas con las costumbres madrileñas, por ello, mi objetivo se dirigía a crear una obra partiendo de momentos étnicos ligados a la expresión del pueblo de larga historia y tradición. Después de algún tiempo trabajando en esta dirección, acopiando y seleccionando documentos musicales y estudiando sus posibilidades de desarrollo sinfónico-coral, lo abandoné al no satisfacer plenamente mis necesidades para estructurar una obra de caracteres plenamente identificados con una obra sinfónico-coral.

En este nuevo camino, que inicio dando un viraje muy marcado a los anteriores bocetos, me acerco a un espacio poético por los impulsos que me sugieren el símbolo de nuestra Comunidad, entendido desde una visión poética. Así nace, definitivamente, este *Cántico de las siete estrellas*.

En los primeros balbuceos poéticos, después de un tiempo dedicado a la lectura de poemas en los que las estrellas fuesen elementos de inspiración poética, no llegué a identificarme con ellos pues, en la mayoría de los casos, estas estrellas poéticas aparecían fugazmente dentro de cada poema y, teniendo una idea muy concreta de la obra que quería realizar, me introduje en un camino de intuiciones poéticas en torno a la constelación de la Osa Mayor y, tal vez, lleno de osadía escribí mi propio texto, el texto que, como compositor, necesitaba para dar forma a mi idea compositiva aunando el contenido poético –el primer pulso compositivo de una cantata necesariamente nace de la palabra- con sus propias posibilidades de desarrollo musical. En este encuentro y fusión voy tejiendo en un vuelo poético-musical, un viaje lírico sobre la constelación símbolo de nuestra Comunidad, naciendo así este *Cántico de las siete estrellas*”⁴¹⁴.

Con esta obra el compositor se hace también poeta al ser el autor del texto. Es la visión personal de lo que García Abril piensa y siente sobre el concepto texto-música. Hemos hablado mucho, a lo largo de este trabajo, de la importancia de la voz en el corpus garciabriliano, pues aquí el compositor aprovechó esta oportunidad para culminar sus ideas al respecto. Cuidó al máximo que la música estuviese perfectamente enraizada con el contenido, ya no sólo el poético y el humano, sino el musical de la propia palabra. Porque para García Abril las palabras irradian su propia música.

⁴¹³ Su estreno tuvo lugar el 27 de abril de 2004 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Fue interpretado por la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid dirigida por José Ramón Encinar.

⁴¹⁴ Notas del compositor al programa del estreno de la obra.

Después de la creación de seis importantes cantatas –*Cantata a Siena*, 1955, fuera de catálogo; *Cántico delle creature*, 1964; *Cántico de “La Pietá”*, 1977; *Alegrías*, 1979; *Salmo de la alegría para el siglo XXI*, 1988 y *Lurkantak*, 1997- donde García Abril trabaja desde una orquesta al pleno en *Cántico delle creature*, segunda de sus cantatas, una orquesta de cuerda en *Cántico de “La Pietá”*, tercera cantata, magna orquesta para *Alegrías*, la cuarta, vuelve a la intimidad de la orquesta de cuerda en *Salmo de alegría para el siglo XXI*, quinta, regresando a la gran plantilla orquestal en *Lurkantak*, sexta de sus cantatas se recrea, ahora, con *Cántico de las siete estrellas*, su séptima⁴¹⁵ cantata, en una zona intermedia donde el coro es el verdadero protagonista. La orquesta participa de ese protagonismo, pero la palabra y el tratamiento coral es el determinante. Se puede intuir como el compositor, recogiendo toda la experiencia que le han proporcionado sus anteriores cantatas, quiere componer una obra con la mayor fuerza y carga posible que deba contener un texto para convertirse en una proclama, en un verdadero manifiesto.

La estructura de esta, hasta el momento, última cantata, aunque creada de forma unitaria, se configura en siete pequeñas secciones partiendo de las siete estrellas que dibujan el símbolo de la Comunidad de Madrid. Cada una de estas secciones o estrellas tienen un diferente tratamiento según el contenido del texto. Son siete secuencias y cada una es un canto, una proclama a la paz, a la unión, a la belleza... La orquesta va narrando, desde la propia imaginación del compositor, aquellos elementos poéticos, buscando y creando un sonido único y diferenciado según la propia narración del texto lo va indicando, evolucionando, poco a poco, en el camino de lo narrado.

Cántico de las siete estrellas comienza con una introducción orquestal donde los violines exponen su canto abriendo las puertas de un cosmos que se presenta lírico y apaciguador, paseándonos por ambientaciones intangibles representadas por tonalidades no asentadas ni definidas. A continuación, y después de una interrupción sonora, comienza el coro presentando -en homofonía, primero a capella y después con acompañamiento orquestal- el emocionado canto de la constelación de las siete estrellas “que ilumina el camino de la noche que preludia el alba”.

Diferentes paseos cósmicos, a través de las distintas introducciones orquestales que anticipan las secciones vocales, son presentados por la riqueza tímbrica de los instrumentos de percusión, del piano y de la celesta, y demás familias orquestales, que el lenguaje garciabriliano imprime apoyado en sus habituales células circulares y ostinatos rítmicos, que aportan la sensación de un permanente movimiento estático. En su objetivo de ponerse al servicio del texto, García Abril utiliza las entradas canónicas del coro para hablarnos de la “luz inextinguible” y del “cegador espacio”, este último verso anunciado por las potentes llamadas de los timbales. Magistrales líneas contrapuntísticas en los “áureos diseños cósmicos inseparables/ en la existencia visible/”, finalizando en una poderosa homofonía del último verso de esta tercera sección hablando “de su eternidad”.

La humanización de los instrumentos en el lenguaje garciabriliano en la utilización de los vibráfonos para las “estrellas del agua fluyente”. El humanismo garciabriliano que habla de la estrella como “impulso del pensamiento universal”, como “proclama del amor y unión entre los pueblos”. La “estrella que ilumina el pensamiento y fortalece las manos abiertas y eleva, en incesante vuelo, nuestros corazones”. La constelación garciabriliana de las siete estrellas está “cercana a nuestras vidas” y es “impulso y energía desde su inmensa lejanía”. Es la “constelación de las estrellas del amor”, “de las estrellas de la paz”, “de la unión de los pueblos que proclaman la vida”.

⁴¹⁵ Decimos séptima cantata, aunque el compositor suele referirse a su sexta cantata, ya que, la primera, *Cantata a Siena*, 1955, está fuera de catálogo.

Cántico de las siete estrellas aparece inmediatamente después del terrible atentado del 11M, y es a sus víctimas a quienes, también, está dedicada. Pero es justo resaltar que, la creación del texto y el grueso de su composición, fue realizado con anterioridad a este hecho y es curioso como el autor, como si de un profeta se tratase, manifiesta, con vehemencia, su proclama a la paz entre los hombres, a las manos abiertas, al amor como salvación del universo... El homenaje original a Madrid y a su Comunidad a través de sus siete estrellas, ahora iluminando y cantando, *In Memoriam*, a todas las víctimas de la crueldad, del terror, del odio, de la desunión... *Cántico de las siete estrellas*: un cántico humano y espiritual que quiere reflejar lo mejor del hombre; quiere reflejar la luz frente a la oscuridad, la paz frente al terror, el amor frente al odio... *Cántico de las siete estrellas*, homenajeando a los hombres y a las mujeres de la Comunidad de Madrid y con el espíritu religioso y trascendente de la “oración secreta del hombre” nos muestra, en un espacio infinito y eterno, la fe y la esperanza en el ser humano y en la humanidad protegida en su “camino”, a veces oscuro y de la “noche”, a través de las “bóvedas azules” de esa “misteriosa constelación”...

***CÁNTICO DE LAS ESTRELLAS*, 2004, cantata**

Se trata de una pieza unitaria en la que cada una de las estrofas del texto delimita cada sección musical.

Sección A (cc. 1-57)
Sección B (cc. 58-95)
Sección C (cc. 96-140)
Sección D (cc. 140-201)
Sección E (cc. 202-240)
Sección F (cc. 241-264)
Sección G (cc. 265-319)

Sección A (cc. 1-57)

Siete estrellas
de la mágica constelación
que ilumina la noche.
Siete estrellas,
que dan luz al camino
que preludia el alba,
el alba del día.
Camino.
La noche.

La pieza da comienzo con una introducción instrumental donde la cuerda es la protagonista indiscutible. La melodía principal es de carácter lírico, apaciguador, una melodía larga, continua, que aparece en los violines I. Se trata de una repetición de la célula: blanca-negra con puntillo-corchea, que va formando semifrases de cuatro compases con interválica de cuartas y jugando, internamente, con intervalos próximos.

Las repeticiones se rompen hacia el c. 17, produciéndose una modificación para finalizar la frase. El acompañamiento es, principalmente, de notas largas, en el resto de cuerdas, con algunos pequeños contrapuntos en violines II y violas. Maderas, piano y celesta dan toques sutiles de color con varias notas largas apoyando la melodía. Tonalmente, ya desde el inicio, nos crea cierta ambigüedad pasando, rápidamente, de sostenidos a bemoles como resultado del juego interválico de la melodía, por lo tanto, aunque se pasea brevemente por Fa, Reb y Fa#, en este primer fragmento no se establece centro tonal alguno.

El segundo fragmento o zona comienza en el c. 23 y es una breve repetición-recapitulación de la primera con la finalidad de concluir la introducción. Se inicia simulando los compases del principio y, con la misma célula repetida, se dirige al final de la introducción dejando constancia de un claro centro tonal de LaM.

La parte vocal se presenta en el c. 31 y está formada por dos zonas. La primera, hasta el c. 43, coincidente con gran parte del texto -hasta el alba del día- y, la segunda, separada por un compás instrumental que recoge fragmentos del texto a modo de recuerdo.

A su vez, la primera parte está formada por dos frases, cada una de ellas configurada por cuatro fragmentos musicales. En la primera frase, el coro aparece a capella con un ritmo unitario en todas las voces, homofonía; se arranca con la célula: dos corcheas-corchea-nota larga, que pronto deriva en un desarrollo temático con corcheas como protagonistas. Se sucede en La Lidio, ya que el Re aparece sostenido, aunque hacia al final de la frase modula para anticipar la nueva tonalidad.

35

La segunda frase comienza en el c. 37. Aquí, de nuevo, continúa el coro en homofonía y a capella, pero tras una breve aparición de la percusión, las cuerdas lo refuerzan, principalmente, con negras y con sentimiento sincopado. El centro tonal esta vez no queda claro en un principio, ya que juega con bemoles y, sin embargo, evoluciona claramente hacia el Fa# con que termina.

El compás de unión es muy efectista. Aquí el piano con semicorcheas, vibráfono con tresillo de semicorcheas, y flautas con juegos de tresillos de semicorcheas y silencios, crean un efecto sonoro cristalino sobre el colchón armónico de las cuerdas con notas largas que refuerzan el Fa#.

En la segunda parte, que se inicia en el c. 44, el coro, en células de tres negras -las dos últimas repetidas- cada célula separada por los habituales efectivos y emotivos silencios garciabrilianos, se superpone a las cuerdas en las que aparece, de nuevo, la melodía de la introducción levemente variada, esta vez en violines I y II.

44 Piu mosso 54 bpm

Fl.

Ob.

C. Ing.

Cl.

Cl. bajo

Fg.

Cfb.

Tpa. I

Tpa. II

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Piano

Celesta

Arpa

Coro

45

Fl.

Ob.

C. Ing.

Cl.

Cl. bajo

Fg.

Cfb.

Tpa. I

Tpa. II

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Piano

Celesta

Arpa

Coro

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

del di - xi. Ca - mi - na. Lu - no - che.

del di - xi. Ca - mi - na. Lu - no - che.

del di - xi. Ca - mi - na. Lu - no - che.

del di - xi. Ca - mi - na. Lu - no - che.

La aparición de los arpeggios del piano y del clarinete bajo, junto con las posteriores escalas de las maderas, le dan cierta densidad, que hasta ahora no había aparecido, como introducción de la nueva parte orquestal. Tonalmente, esta segunda frase, vuelve a ser inestable jugando con bemoles y sostenidos. Únicamente se deja clara la cadencia final; cadencia perfecta sobre Si.

Sección B (cc. 58-95)
 Constelación inspiradora y cercana,
 rasgo infinito
 sobre bóvedas azules.
 Geometrías deslumbradoras
 de movimientos eternos,
 y visión estática del cosmos.
 Oración secreta del hombre.

Esta segunda sección da comienzo con una introducción instrumental que se inicia en el c. 58 y finaliza en el c. 67.

De nuevo el protagonismo está en los violines I, aunque no de forma temática. En una primera frase, hasta el c. 63, recrea un rubato escrito cambiando el bajo de Fa# a Mi, y sobre un colchón de tresillos y notas tenidas en maderas, percusión y piano. En el c. 64, manteniendo ese Mi pedal, se confirma la tonalidad de MiM, de nuevo, acudiendo a ese efecto cristalino de arpeggios en vibráfonos y piano. Los violines repiten la célula: corchea-negra-corchea-negra, con la que comienza el acompañamiento del coro.

La parte coral de *B* se inicia en el c. 68. Al igual que en *A*, se divide en dos zonas unidas por unos compases instrumentales. La primera, hasta el c. 78, abarca la primera frase de la estrofa del poema. La segunda, que comienza en el c. 86, comprende el resto.

La primera frase, cantando el coro en homofonía, nos presenta un ritmo de corcheas uniforme en todas las voces del coro, dejando evidencia, con la escala ascendente de las sopranos, que nos encontramos en *Mi Eolio*.

Mi, tiene gran importancia por el pedal del bajo y la llegada sobre las palabras “rasgo infinito”. El acompañamiento, en esta parte de la frase, comienza en los violines con la célula repetitiva que traía, pero pronto se incorporan al acompañamiento efectista del resto de voces con tresillos de semicorcheas en intervalos repetidos, mientras que maderas, piano y percusión ejecutan juegos de valoración especial en arpeggio de semicorcheas descendentes y acentuadas de intervalos de cuartas y quintas. Estas semicorcheas son de efecto llamada para la entrada del coro en dinámica fuerte.

clarinete, bajo y trompa, en intervállica de quintas. Se trata de una sección modulante que nos dirige hacia Sib, centro tonal en el comienza, de nuevo, la voz.

La segunda parte vocal es más unitaria. En ella predominan las corcheas, con un dibujo claro que asciende para luego descender. Aquí el único acompañamiento se presenta, principalmente, en piano y percusión con los arpeggios comentados que dan esa sensación cristalina. La frase finaliza con el coro, de nuevo, a capella. Queremos resaltar como la música apoya al texto dejando al coro en homofonía y a capella cantando a la “visión estática del cosmos. Oración secreta del hombre”. Por el contrario, el acompañamiento de los arpeggios apoyan el texto “Geometrías deslumbradoras de movimientos eternos”.

Desde el c. 84 la música se pasea por el Sib Mixolidio.

Sección C (cc. 95-140)
Luz inextinguible.
Cegador espacio.
Áureos diseños cósmicos inseparables
en la existencia visible
de su eternidad.

94 95 Più mosso ♩ = 100

Fl.
H.
Ob.
C. Ing.
Cl.
Cl. bajo
Fg.
Cfb.
Tpn. I
Tpn. II
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Piano
Celesta
Arpeg.
Coro
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vcl.
Cb.

cre - ta del hom - bre.
cre - ta del hom - bre.
cre - ta del hom - bre.
cre - ta del hom - bre.

Più mosso ♩ = 100

Esta sección da comienzo, también, con una introducción instrumental que abarca hasta el c. 106. Aquí es el oboe el que tiene el protagonismo con una melodía basada en el desarrollo de la célula: dos corcheas-negra con puntillo-seis corcheas-nota larga. Únicamente, hacia el final, son los violines los que cierran la frase. El acompañamiento es, predominantemente, de notas largas en las maderas, y corcheas y negras en las cuerdas. Tonalmente, aunque realiza ciertas resoluciones tonales, se suceden de forma tan fugaz que, claramente, la intención es de no establecer centro tonal alguno en toda la introducción.

La parte vocal comienza en el c. 107. Se compone de cuatro fragmentos separados, en su mayoría, por calderones y secciones de unión instrumental.

The image displays a musical score for measures 107 and 108. Measure 107 is marked 'Poco meno' and measure 108 is marked '110'. The score includes staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Percussion, Piano, Celesta, Arpa, Chorus, and Violins. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter in measure 107 with the lyrics 'Luz in-extin-gui-bile'. The instrumental introduction in measure 108 features a prominent oboe melody.

El primer fragmento se corresponde con el texto: “Luz inextinguible”. La célula principal es de seis corcheas y nota larga, célula que va contestándose, pasando de una voz a otra, doblándose en los tenores, y al inicio de las sopranos. Estas entradas

canónicas consiguen un efecto que nos trasporta al significado del texto. Aquí, el acompañamiento principal es un colchón armónico de notas tenidas -y algunos trémolos en los violines- sobre un pedal de Do. El Fa# y Sib nos indican una mezcla de los modos Lidio y Mixolidio. Los dos compases que le suceden son de unión, contrastando con un breve carácter rítmico.

El segundo fragmento comienza en el c. 114 con el texto “cegador espacio”. Se encuentra exactamente en la misma línea que el anterior, con la misma célula principal, ahora más doblada en las voces, consiguiendo un entramado de contestaciones, a modo de eco, esta vez sobre un bajo pedal de Lab, en el centro tonal de Lab Dórico. Sobre las notas tenidas de las cuerdas se suceden los ya conocidos arpeggios ascendentes y descendentes de la percusión, el piano y el arpa aportando mayor textura, pero en dinámica pianísimo, también para apoyar el texto.

The musical score for measures 114 to 119 is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are: Fl., Cl., Cb., Tpa. I, Tpa. II, Perc. I, Perc. II, Perc. III, Piano, Cello, Arpa, Coro, Vla. I, Vla. II, Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *pp*, *fff*, *mp*). The Coro part includes the lyrics 'Ce - ga - dor es - pa - cio' repeated across several measures. The score is divided into measures 114, 115, 116, 117, 118, and 119, with measure 119 being the final measure shown.

En el c. 119, como ocurrió en los compases anteriores de unión, cambia el carácter de forma drástica, mucho más rítmico y vivo. A diferencia de lo anterior, este carácter no cesa, sino que se utiliza esta explosión para ensalzar a su vez el texto: “Luz inextinguible. Cegador espacio”. Aquí las notas largas son protagonistas en el coro, mientras cuerdas y maderas acompañan con corcheas y negras: Tonalmente comienza

en Lab -c. 121-, pero pronto modula a Fa Mixolidio en el c. 124. Observamos que se juega con el quinto grado de cada tono en la grafía de la nota repetida.

La última zona vocal viene precedida por unos compases instrumentales, en los que se vuelve a recrear ese ambiente cristalino, estrellado, conseguido con las corcheas repetidas, principalmente, en percusión, piano, celesta y arpa. Sobre este colchón, que pasa a ser de semicorcheas en ostinatos rítmicos de intervalos de cuartas, y reforzado por algunas corcheas en el resto de la orquesta, aparece el coro con el final del texto, en el que desaparece la repetición de células y se da paso a un breve desarrollo melódico basado en corcheas. Aunque tonalmente comienza en Fa Mixolidio, pronto modula, aunque sin alejarse de las alteraciones, pero en la intención de no establecer centro tonal alguno. El compositor, siguiendo su objetivo de apoyar el texto, realiza esta escritura repetitiva, insistente y de mayor textura, para dar esa sensación cósmica, lejana, primero, cuando la dinámica es pianísimo y, con mayor presencia cambiando la dinámica a fortísimo. Este acompañamiento produce, también, la ambigüedad de producir un movimiento estático, intangible.

The image shows a page of a musical score, measures 136 to 143. The score is for a large orchestral ensemble and a vocal choir. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Tpt. I and II (Trumpets), Perc. I, II, and III (Percussion), Piano, Celesta, Arpa (Harp), and various string sections (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The vocal choir (Coro) is also present. The score is marked with '2da' and 'marcato' and includes dynamic markings like 'p' and 'f'. The notation is complex, with many repeated notes and rhythmic patterns.

Sección D (cc. 140-201)
 Estrella de las blancas cumbres,
 que desde su enigmática geografía
 aspiran a acariciar el cielo.
 Estrella impulso del pensamiento universal.
 Estrellas del agua fluyente
 y vivificadora estrella de los cauces,
 que surcan nuestra tierra.
 El surco de los cauces
 del agua fluyente y vivificadora.

De nuevo esta sección da comienzo con una introducción instrumental que abarca hasta el c. 160. Aquí el carácter trascendental, cósmico e intangible que nos antecedió se transforma en un carácter más próximo, de más presencia tangible. El tema principal se presenta en los violines doblados, en su inicio, por flautas, oboes y corno inglés

pasando, después, al flautín y clarinete –c. 148- quedándose, ahora, con el protagonismo. Se trata del desarrollo de la célula: siete corcheas-nota larga configurando un motivo melódico continuado de carácter envolvente y dinámico.

Es en este momento, en que las maderas retoman las corcheas, cuando las cuerdas acompañan con síncopas hasta que éstas vuelven con su protagonismo a modo de final, en el c. 156, frase que nos conduce a la nueva intervención del coro. Tonalmente la introducción comienza en Do Frigio, aunque pronto se abandona para dirigirse a un círculo de quintas que se inicia en el c. 148 y, con una modulación drástica, se llega a MibM mediante su dominante en el c. 158.

La parte vocal comienza en el c.160.

The image displays a musical score for measures 160 to 163. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Flute, Flute I, Flute II, Clarinet, Clarinet Bass, Bassoon, Bassoon II, Bassoon III), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso), percussion (Vibraphone I, Vibraphone II, Vibraphone III, Percussion I, Percussion II, Percussion III), piano, celesta, choir, and vocal soloists (Vocal I, Vocal II, Vocal III, Vocal IV, Vocal V, Vocal VI, Vocal VII, Vocal VIII, Vocal IX, Vocal X). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Moderadamente' (Moderately) with a metronome marking of 100. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (pp, mp, pp), and articulation marks. The vocal parts include lyrics in Spanish, such as 'Es cre-lla de las blan-cas' and 'que des-de las-ri-gi-nal-ti-ca ge-n-a-gra'. The score is divided into two systems, with measures 160-163 on the left and measures 164-165 on the right.

La primera frase nos introduce el carácter de esta sección, más lineal en su desarrollo, no tan fraccionado como en las anteriores. En esta frase inicial tienen un especial protagonismo las corcheas; se trata de una frase más continua, no desarrollo motivico. Esta frase tiene un dibujo ascendente que remarca el Mib, ya que nos encontramos, como nos había dejado la introducción, en Mib Mixolidio. Como colchón armónico, las cuerdas acompañan con notas, principalmente, largas y el resto de la

orquesta con los conocidos arpeggios en dinámica pianísimo y en picado –donde los intervalos de cuartas siguen siendo protagonistas- que crean esa atmósfera cristalina y cósmica.

En el c. 170 se inician unos compases de unión en donde que los violines retoman la célula de la introducción, ejerciendo las cuerdas el principal protagonismo.

A partir del c. 174 comienza la sección vocal más extensa de la obra hasta el momento. Un desarrollo melódico basado en corcheas y negras que se dirigen a un clímax en el c. 187, tras el cual el ritmo se establece principalmente en negras. Dentro de este desarrollo melódico progresivo, lineal y, ahora, contrapuntístico podemos destacar tres tipos de acompañamiento: El primero se presenta del c. 175 al c. 180, aquí las maderas aportan color por medio de las negras subrayadas, mientras que las cuerdas tienen el principal relleno armónico con seisillos de semicorcheas en interválica de terceras y cuartas. Armónicamente se detecta el centro tonal de Do#, que no llega a establecerse por su corta duración.

The image displays a musical score for measures 174 and 175. The score is written for a large orchestra and a vocal ensemble. The orchestral parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb (Cl. bajo), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Clg.), Trumpet I (Tpn. I), Trumpet II (Tpn. II), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Percussion III (Perc. III), Piano, Celesta, Arpa, and strings (Vn. I, Vn. II, Vla., Vcl., Cb.). The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Poco meno' with a metronome marking of 68. The dynamics range from pianissimo (pp) to fortissimo (ff). The vocal parts have lyrics in Spanish, which are partially obscured by the musical notation. The score is written for measures 174 and 175, with measure 175 being the first measure of a new section. The score is written for a large orchestra and a vocal ensemble. The orchestral parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb (Cl. bajo), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Clg.), Trumpet I (Tpn. I), Trumpet II (Tpn. II), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Percussion III (Perc. III), Piano, Celesta, Arpa, and strings (Vn. I, Vn. II, Vla., Vcl., Cb.). The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Poco meno' with a metronome marking of 68. The dynamics range from pianissimo (pp) to fortissimo (ff). The vocal parts have lyrics in Spanish, which are partially obscured by the musical notation. The score is written for measures 174 and 175, with measure 175 being the first measure of a new section.

El acompañamiento del segundo fragmento se presenta del c. 181 al c. 186 donde se vuelve a recrear el ambiente mágico y cósmico otorgado por los arpeggios y notas repetidas de clarinetes, vibráfonos, piano y arpa. El centro tonal no está definido, aunque hacia el final del fragmento converge hacia Mib. Por último, el tercer fragmento se corresponde con la escritura más estricta de la voz, negras; la mayor parte sincopadas, en cuerdas y maderas. Tonalmente, en un principio, se observa el Mib al que nos referíamos, aunque pronto modula y, sin establecer ningún otro, hace algún guiño a Mi -c. 192-, Fa# -c. 197- y, para finalizar, Do -c. 201-.

Queremos resaltar el contraste de tratamiento que el compositor le otorga al coro antes del clímax -c. 187 y ss.- y durante y después del mismo.

The image displays a musical score for measures 187 to 190. The score is written for a large ensemble and a choir. The instruments listed on the left include Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Cb.), Percussion (Perc.), Piano, Celesta, and Arpa. The choir part is written in a homophonic style with lyrics in Spanish. The lyrics are: "cauces - silencio - surcos - silencio - agua fluyente - silencio- y vivificadora - silencio-". The score is marked with a tempo of "Pia mosso" and a time signature of 4/4. The measures are numbered 187, 189, and 190.

Los compases anteriores a este momento cumbre, el coro tiene una grafía contrapuntística en donde esas líneas melódicas se suceden en continuidad. A partir del c. 187 y con motivo de apoyar a un texto que alude a lo terrenal, se presenta en homofonía en dinámica de fortísimo y con silencios que interrumpen cada palabra “cauces – silencio – surcos – silencio - agua fluyente - silencio- y vivificadora –silencio-

...”. Estos silencios tienen profunda y poderosa carga emotiva; es lo que denominamos la humanización del sonido y la ausencia de él en el lenguaje garciabriliano.

Sección E (cc. 202-240)
 Estrella que proclama el amor
 y unión entre los pueblos.
 Estrella que ilumina el pensamiento
 y fortalece
 las manos abiertas.
 Estrella que eleva
 en incesante vuelo
 nuestros corazones.

Como algo establecido ya, esta nueva sección da comienzo con una introducción instrumental que abarca hasta el c. 206. Se inicia con una célula que se repite en distintas voces de las maderas, pasando de unas a otras, con el mismo concepto que tenía el coro en la *sección C*. La célula -uno o dos tresillos de semicorcheas, corchea- se

presenta hasta el c. 204, mientras percusión, piano y arpa acompañan con arpeggios de semicorcheas y fusas dirigiéndose a Dom, centro tonal al que se llega en el c. 204 donde la textura de la orquesta cambia y toda al completo, en tutti, conforma un compás de mayor densidad repleto de tresillos –comienzan en interválica de segundas, terceras y cuartas para, después, permanecer en terceras- de semicorcheas continuados, repitiendo intervalos. Esta densidad se pierde un compás después para dar paso a la voz. Queremos señalar que la configuración gráfica y sonora de esta introducción nos dibuja las constelaciones garciabrilianas donde los movimientos circulares y de arpeggios, con la constancia del ostinato, son protagonistas.

En el c. 206 comienza la parte vocal de esta sección que podemos caracterizar por la fusión del carácter fraccionado -que esta vez se da en la aparición de tres frases claramente diferenciadas y separadas- y el carácter lineal y contrapuntístico, que viene dado por el desarrollo de líneas melódicas y no de configuración motívica, como anteriormente.

La primera frase comienza en la última parte del c. 206 y abarca hasta el c. 214. En su desarrollo predomina la figuración de corchea, negra y nota larga. El acompañamiento mantiene los tresillos únicamente en los violines, sobre notas largas en el resto de las cuerdas. Aunque tonalmente comienza en Dom, tonalidad que nos había dejado la introducción, pronto lo abandona para introducirse en una zona inestable, que se dirige hacia Mib, justo antes de la nueva aparición del coro.

Como ya ha ocurrido en otras ocasiones, las frases están unidas por compases instrumentales. Los primeros (cc. 215-220), ceden el protagonismo a las cuerdas. Se trata de seis compases que, como comentábamos, se dirigen hacia el centro tonal de Mib.

La segunda frase comienza en la última parte del c. 220. Aquí predominan las corcheas y la imitación a modo de contrapunto en distintas voces, siempre con el mismo diseño melódico ascendente y descendente. Mientras, las cuerdas, flautas y oboes sostienen la armonía con notas tenidas y los clarinetes intervienen una vez doblando la melodía. Como ya es frecuente en el lenguaje de esta pieza, aunque comienza en el centro tonal de Mib, pronto lo abandona y toda la frase se sucede en una zona inestable que, únicamente, hacia el final, se dirige hacia el Sib.

De nuevo unos compases instrumentales nos dirigen hacia la última frase. En estos compases (cc. 228-233) el protagonismo ya no es sólo de las cuerdas. Como comentábamos, estos compases comienzan en Sib, aunque se dirigen hacia Sol en el comienzo de la frase coral.

La última frase comienza en la última parte del c. 233. Con corcheas, como elemento principal, y rítmicamente ahora en homofonía, la melodía realiza un gesto ascendente que finaliza en el acorde de ReM, actuando así de dominante, ya que la introducción de la siguiente sección comienza en La. En cuanto al acompañamiento, las cuerdas tienen el protagonismo con negras y corcheas, protagonismo que retoman las maderas para unirnos con la *sección F*.

El coro comienza en la última parte del c. 253. Se trata de una frase continuada, sin interrupciones instrumentales, aunque respirada por los habituales silencios. Aquí predominan las corcheas y las notas repetidas, como elemento recurrente de la obra - recordemos el clímax que se alcanzaba con notas repetidas en la *sección D*-. Predominan, también en el discurso, los cambios de compás, ayudando así a la prosodia del texto. Manteniendo el estilo de la *sección C*, las voces se inician con entradas canónicas para, en el c. 259, funcionar de forma homofónica, hasta el final de la sección, en un ligero ascenso hacia Fa#.

1076

Tonalmente destaca el pedal de Lab que mantiene hasta el c. 258, cuyas alteraciones nos indican Lab Mixolidio. Como ya ha ocurrido en otras ocasiones, el pedal se pierde pasando a una zona modulante inestable que nos conduce, de nuevo, a un reposo al final de frase en Fa#M.

En cuanto al acompañamiento, destacan los diseños de corcheas repetidas -unas en tresillos otras sincopadas, en las cuerdas-, el incremento de la percusión -comparando los primeros compases, sólo bombo, y los siguientes, vibráfonos y marimbas- y la participación del piano. Por último, un pequeño enlace en las maderas que aprovechan este espacio para participar con corcheas.

Sección G (cc.265-319)
Constelación de las estrellas del amor.
Constelación de las estrellas de la paz.
Constelación de estrellas
de la unión de los pueblos
que proclaman la vida.

Esta última sección también da comienzo con su correspondiente introducción instrumental. Aquí los violines vuelven a ser protagonistas con la célula: negra-negra con puntillo-corchea-nota larga. Flautas, oboes, y corno inglés realizan un diseño similar, mientras que clarinetes, fagotes y violas recurren al conocido colchón de tresillos de corcheas en intervalos repetidos, que dan movimiento dentro de lo lineal del tema. Este colchón desaparece, en el c. 272, dejando solas a las cuerdas recreándose en un ambiente más íntimo que da paso al coro. Tonalmente, aunque comienza con el Fa#, que antes comentábamos, pronto lo abandona adentrándose, de nuevo, a una zona inestable que descansará en Mib, justo al empezar el coro.

La estrofa vocal comienza en el c. 277. Aquí se diferencian, claramente, cada una de las frases que conforman el texto. En cada una de ellas se da una escala ascendente formada, principalmente, por corcheas, que descansan en nota larga al final de cada verso. Estas llegadas a nota larga conforman los únicos establecimientos tonales, pasando así por Mib en el primer verso, Lab en el segundo, Solb en el tercero y, en el cuarto -que se divide para finalizar-, Fa y Mi. El inicio de las frases es contrapuntístico pasando, inmediatamente, a la habitual homofonía.

con notas tenidas y un colchón armónico en la orquesta en distintas figuraciones, pero que consiguen el mismo efecto: fondo ambiental que se hace redondo y pleno, aunque íntimo, en el final lejano y cósmico de las estrellas en su constelación.

316

Piu mosso $\text{♩} = 51$

Fl.

Fl.

Ob.

C. Imp.

Cl.

Cl. bap.

E♭.

C.F.♯.

Tpt. I.

Tpt. II.

Per. I.

Per. II.

Per. III.

Piano

Cel.

Arp.

Piu mosso $\text{♩} = 51$

Cor.

Vn. I.

Vn. II.

Vla.

Vcl.

Cb.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Como resultado del trabajo de investigación realizado a lo largo de esta Tesis, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

I. Situación internacional y posicionamiento

Después de que los ismos de las primeras vanguardias abriesen las puertas del siglo XX, dos tendencias principales lideraban la primera mitad de esa centuria: la Vanguardia Histórica A –VHA-, Schoenberg y la Escuela de Viena, y la Vanguardia Histórica B –VHB-, el triángulo Stravinsky-Bartók-Hindemith, testigo recogido por García Abril.

Con este nuevo enfoque comienza la década de los 50. La nueva situación consistía no sólo en la recuperación de la VHA, sino de su liderazgo. El hecho definitivo que marcaba la diferencia esencial entre la denominada vieja y nueva música era la adopción del serialismo de Webern, ya que, mientras Schoenberg y Berg aceptaban algunos parámetros tradicionales como la forma y el ritmo, la postura de la nueva vanguardia -liderada por Webern e implantada en el último camino adquirido por la escuela de Darmstadt de la que también fue artífice- partía del rechazo total del sistema anterior eliminando cualquier tipo de referencia.

Pero en esa interpretación dominante de que el concepto del nuevo arte procedía de la ruptura con el lenguaje anterior, para otros, la creación de un nuevo lenguaje o de un nuevo rumbo no pasaba, necesariamente, por romper con todo. Artistas como Le Corbusier, a través de la arquitectura y García Abril, a través de la música, viendo que el nuevo arte propuesto traía consigo la incomunicabilidad con el consiguiente alejamiento del público, construyeron un nuevo lenguaje sin destruir el anterior, sino partiendo de él. Ambos, lo mismo que Walter Gropius después de criticarse así mismo y a la intransigencia de sus orígenes, se basaron en los conceptos de belleza y humanismo para fundamentar su estética, su técnica y su poética.

II. La situación nacional y el asentamiento

Aunque la generación de García Abril es la denominada del 51, no podemos obviar algunos acontecimientos de la década anterior, ya que son sus antecedentes más inmediatos y, en algunos casos, determinantes para comprender lo que sucederá después.

Si en España la década de los 40 viene marcada por el exilio de numerosos intelectuales en tiempos de posguerra –Generación del 27-, en la música, a la marcha forzosa de muchos compositores se une la ausencia de Manuel de Falla, sin duda el músico español más influyente, nacional e internacionalmente, en ese transcurso del siglo XX. Esta ausencia de Falla -quien había sido el introductor de un nuevo tipo de nacionalismo con carácter universal y vanguardista, y el motor de la renovación de la música española- supuso la carencia del contacto directo con ese novedoso e innovador nacionalismo.

Aunque la música, la escultura y el arte, en general, que propiciaba el nuevo régimen, era la de un nacionalismo a ultranza, existieron compositores con una línea más independiente reflejada con personalidad y estilo propio. Joaquín Rodrigo, Xavier Montsalvage y Federico Mompou fueron tres de estos ejemplos. García Abril, teniendo influencias de estos compositores, se identifica, en sus primeras épocas, con el Montsalvage más ecléctico y universalista con fórmulas stravinkianas y aroma francés,

y con el espíritu humanístico de Mompou y su música intimista, universalista y, también, con evidente peso en la tradición francesa.

Pero el inicio del cambio, musicalmente hablando, y la ayuda hacia el camino de la vanguardia tuvo sus orígenes en una serie de grupos, generalmente privados, que desde finales de los 40, y de forma independiente, empezaban a buscar nuevas alternativas. El Círculo Manuel de Falla, el Club 49, Juventudes Musicales, la promoción de los Institutos Francés e Inglés y el Ateneo de Madrid son algunos de estos ejemplos. Juventudes Musicales y el Ateneo de Madrid fueron determinantes para García Abril y para los músicos de su generación, concretamente, para el Grupo Nueva Música.

Los componentes estéticos exteriores que promovieron tal renovación fueron las influencias de las dos principales vanguardias históricas surgidas en la primera mitad del siglo: la que hemos denominado Vanguardia Histórica A –VHA: Schoenberg y la escuela de Viena- y Vanguardia Histórica B –VHB: Stravinsky, Bartók y Hindemith-. Después del paréntesis forzoso de dichas vanguardias, por los bélicos acontecimientos históricos y la posterior lucha por la recuperación de las mismas, una vez finalizada la II Guerra Mundial, queda establecida como vanguardia dominante, a nivel internacional, la influencia de la tríada alemana. En España iba a suceder lo mismo. Como hemos comentado anteriormente, es a la estética y filosofía de la VHB a la que se adecua la poética compositiva de García Abril. Nosotros hemos defendido y demostrado, a través de la valoración de la figura y obra de Antón García Abril, que a esta tendencia también se la debe denominar vanguardia, ya que su lenguaje aporta numerosos rasgos técnico-estéticos plenamente identificables y singulares. García Abril quiso aportar novedades, pero partiendo de la tradición. Su filosofía y pensamiento no era lo nuevo a ultranza, sino conseguir un lenguaje distintivo y único, pero pleno de comunicatividad.

Esta renovación y cambio dentro de la música española es similar al que se produce, con cierta anterioridad, en las artes plásticas y también en otras ramas del mundo artístico. El grupo valenciano Parpalló, el madrileño El Paso o el Grupo R fueron magníficos ejemplos de integración artística donde el mundo de la vanguardia, de la modernidad y de un nuevo espíritu eran los puntos de encuentro. Pintores, escultores, arquitectos, poetas..., y también músicos, formaban parte de una nueva intelectualidad, de otra concepción artística. García Abril, en la filosofía de unir a la intelectualidad, de integrar todas las manifestaciones artístico-culturales, mantuvo contacto directo con muchos de sus miembros y amistad con alguno de ellos.

III. Técnica, investigación y poética: humanismo y del eclecticismo a un lenguaje distintivo y único.

III.1. El humanismo es el principal motor compositivo en la obra de Antón García Abril. Su inclinación por esta estética se ha visto potenciada a través de las lecturas de Platón, Fray Luis de León, Góngora, el estudio de los místicos españoles ejemplificado en San Juan de la Cruz, su entusiasmo por pintores como El Greco y por los músicos humanistas del renacimiento, como des Prez y Victoria, y por la oportunidad de residir en Italia, Siena y Roma, en sus años de formación.

A lo largo de este trabajo hemos expuesto y demostrado como Renacimiento y Humanismo están presentes en la personalidad y filosofía compositiva de García Abril. Su estancia en Siena, y después en Roma, le hace percibir y profundizar en esta tradición. Renacimiento italiano y español conviven en las entrañas de sus obras. La grandeza, perfección, sensualidad y, a la vez, espiritualidad del renacimiento italiano mezclado con los antagonismos del renacimiento español donde occidente y oriente, arte mudéjar y arte cristiano, lo oriental y lo nacional, el amor místico y la sensualidad del amor profano, están presentes.

La música de García Abril es música profana, pero con contenido espiritual plasmada, como numerosos cuadros de El Greco, a través de los dos habituales planos estructurales de la línea horizontal, presentando a lo terrenal, y de la línea vertical simbolizando lo elevado, lo ideal, lo divino. La música garciabriliana sintetiza, como la pintura greconiana, los antagonismos de la cultura cristiana que se enriquece por la convivencia de oriente y occidente junto con la fusión de lo árabe y, a la vez, potenciada en la genialidad de la cultura italiana. La fuerza del color veneciano, la riqueza de los mosaicos bizantinos, la sensualidad y el movimiento del orientalismo, y la seriedad y sobriedad de los policromistas españoles se reflejan en la música de García Abril. Hombre culto, sensual y espiritual, Antón García Abril es un compositor humanista al que le gusta la belleza y el mundo sensible utilizando su arte con el propósito de elevar lo individual -el ser humano- y lo colectivo -la humanidad- en la humildad de un abrazo fraterno.

III.2. Del eclecticismo a un lenguaje distintivo y único: Modelos históricos y Constantes garciabrilianas

A lo largo de este trabajo de investigación se ha intentado demostrar como el lenguaje garciabriliano, además de partir del eclecticismo -porque es conocedor de todas las estéticas utilizándolas cuando su música se lo demanda- es singular, distintivo y único.

Para explicar este eclecticismo, y saber desde donde parte, se ha expuesto nuestra postura de la existencia de una vanguardia que se abrió en dos brazos diferenciados y antagónicos con pensamientos, filosofías, lenguajes y aportaciones diferentes. El perfil humanista de García Abril le hizo optar por la vanguardia que partía de la tradición -VHB-, porque tenía y sigue teniendo la convicción de que se puede aportar novedad y singularidad sin necesidad de romper los eslabones de esa cadena histórica de la que él sí quiere formar parte. A la tríada de Stravinsky-Bartók-Hindemith, le añadimos otro compositor: Prokofiev. Esta tétrada explica la tendencia escogida por García Abril y que, producto de la forma de utilizarla, junto a su evidente significación como músico español, acabará sustentando y creando su tan singular y personal lenguaje.

III.2.1. Modelos históricos

Bartók, que como García Abril fue un magnífico pianista, despertó, en el compositor aragonés, profunda admiración descubriendo, a través de su estética, numerosas particularidades: el tratamiento de los modos, en general, y el carácter pentatónico o modal en particular, las disonancias, los ritmos, las originalidades armónicas... fueron descubrimientos de la adolescencia y juventud garciabriliana incorporándose, inmediatamente, en su lenguaje. El nacionalismo bartokiano, como el garciabriliano, es universal porque va desde la esencia realizando un verdadero trabajo etnomusicológico, para después manipularlo transformándolo en algo único y entendible por todos. De igual forma, el folklore imaginario bartokiano ha sido incorporado por García Abril para introducirnos en ambientes concretos sin necesidad de jugar con materiales específicos de esos lugares. Bartók y García Abril también coinciden en haber sido marcados por el impresionismo debussyniano siendo un importante referente a lo largo de sus vidas compositivas. Si el elemento rítmico ha sido una de las grandes aportaciones de Bartók, también en García Abril en determinante y muchas veces, en ambos, extraído del folklore de sus respectivos países. Finalmente, Bartók y García Abril son coincidentes en la importancia que para ellos tiene la pedagogía reflejada a través de sus muchos años de docencia y en las relevantes composiciones que tienen con este perfil.

De las primeras coincidencias que observamos en Stravinsky y García Abril, los dos también grandes pianistas, es que ambos son eclécticos cosmopolitas y compositores profesionales, con oficio. Ambos reflejan todos los gustos, tendencias y valores de su tiempo, lenguajes que aglutinan la síntesis del pasado occidental, pero permaneciendo actuales y con identidad propia, y siendo capaces de hacer grande el brillo más exuberante, como el intimismo o la espiritualidad más sobrecogedora. Dos de las cualidades stravinskianas que más ha recogido García Abril han sido su maestría rítmica y orquestal. También, al igual que Stravinsky, García Abril posee un dominio global de los instrumentos de la orquesta explotando las posibilidades técnicas y musicales de cada uno de ellos, y un estilo propio y singular en la utilización de las familias de viento y percusión. Ambos músicos, siendo admiradores de la pequeña forma estudiando para ello las reglas clásicas de Bach a Haydn sin excluir las escuelas veneciana y napolitana, han hecho incursiones en el neoclasicismo. Y si Stravinsky poseía un tratamiento único del ritmo, también el melódico era singular; mientras hacía bandera de la melodía en su *Poética musical*, García Abril, en su *Defensa de la melodía*, realiza, con vehemencia, verdadera proclama y honor a su título. Finalmente, García Abril ha admirado, y sigue admirando, la obra didáctica de Stravinsky plasmada en sus libros, artículos y revistas siendo coincidente en muchos de los pensamientos plasmados en dichos escritos.

Y encuentros similares tienen Hindemith y García Abril en sus estéticas. Pasión y habilidad por la técnica contrapuntística y por las formas musicales del barroco siendo, ambos, profundos admiradores de Bach y Haendel. Ambos, también, por ese gusto, en ocasiones, de volver al pasado, hicieron incursiones en el neoclasicismo. También Hindemith, como García Abril, se nos revela como un perfecto humanista. Ambos compositores quieren mostrar el goce creativo como experiencia vital y el concepto de belleza a través del arte. También, ambos, creen en el valor de comunicarse con el oyente plasmándolo en la importancia de crear música para producir belleza y placer. García Abril recoge de Hindemith, a través de la utilización en muchas de sus obras, de la tonalidad ensanchada fundamentada en el trabajo del orden interválico. Para finalizar, Hindemith y García Abril también tienen un punto de encuentro en su amor por la pedagogía.

Prokofiev y García Abril, ambos magníficos pianistas y con una extensa producción en este instrumento, reflejan en su música tradición y modernidad marcando un estilo personal y único. García Abril recoge, en muchas de sus obras, la fuerza y el sentido percusivo del piano de Prokofiev. También el lenguaje garciabriliano incorpora, del de Prokofiev, la multiplicidad y alternancia métrica y la utilización de la politonalidad en una multiforme estructuración de la figura melódica y del campo armónico tradicional aportando, en ocasiones, la disonante agresividad o la politonalidad disonante. Optimismo, a través de la fuerza y del sentido percusivo, e inspirado lirismo, a través del profundo sentimiento melódico, son características que unen el lenguaje de Prokofiev y el garciabriliano.

A partir de la visión garciabriliana de la música humanizada se explica su **lenguaje total –la vanguardia garciabriliana–** donde se recogen todos los procesos técnicos logrados hasta hoy, sin eliminar ninguno de ellos. Este **lenguaje total**, basado en el desarrollo integral de la música, se ha intentado recoger y explicar, a lo largo de este trabajo, en lo que hemos denominado **constantes garciabrilianas**.

III.2.2. Constantes garciabrilianas

En lo relativo a la Forma o Estructura, aunque las obras garciabrilianas presentan, en apariencia, gran libertad formal, todo está perfectamente organizado. Parte de su corpus está construido a un solo impulso alejándose, normalmente, de las denominaciones tradicionales. Numerosos cambios de agógica son los que van configurando los diferentes espacios donde las dinámicas y diferentes motivos temáticos, o variantes celulares, indican al oyente el lugar donde se encuentra. El número tres está implícito en la globalidad de su obra y, porque el compositor quiere darse a entender, insiste y repite fórmulas en la necesidad de que el público reconozca su mensaje. En numerosas ocasiones, dos planos diferenciados, como si de un lienzo greconiano se tratase, la música garciabriliana dibuja lo humano y lo espiritual, lo terrenal y lo cósmico con el objetivo de alcanzar una obra de espíritu trascendente.

El concepto Tonalidad y Modalidad es muy complejo en García Abril. No se puede hablar de tonalidad, porque casi siempre existe indefinición tonal. Podemos hablar de pedales, tónicas móviles o centros tonales que el compositor utiliza para ir modificando las células, los motivos, llevarnos de una sección a otra. Hay un paseo cómodo y natural a través de múltiples modulaciones que reposan en la bitonalidad, en la politonalidad, en la pantonalidad, en el atonalismo libre... Podemos decir que García Abril es un antitonal, ya que rompe y establece, sucesivamente, diferentes tonalidades en la consecuencia de no asentar ninguna. Sus obras se convierten en extensos desarrollos donde se crean diferentes ambientes no localizados, porque no son materiales; son intangibles, elevados, cósmicos... La abundancia de elementos característicos del lenguaje español, junto con su personalidad modernista-universalista, hacen que la modalidad sea otra de sus constantes compositivas. Finalmente, la apuesta por la claridad en lo auditivo le lleva a utilizar, en numerosas ocasiones, la armonía nota-contra-nota, porque para García Abril cada nota, cada sonido tiene un espacio especial e intangible, cósmico; un sonido humanizado con trascendencia espiritual.

Invención motivica: El denominador común consiste en células, fórmulas muy pequeñas, que sumadas en el discurso, dan como resultado frases muy largas, sensación continua, casi infinita. Frases cíclicas que, aunque terminan, podían continuar. Todos los elementos están próximos envolviéndose a través de los movimientos circulares y de las pequeñas células que dibujan diminutas líneas quebradas, pequeños triángulos abiertos, líneas diagonales, círculos... Todo está planificado, pero suspendido en diferentes planos cósmicos como si de una pintura mironiana se tratase. Los antagonismos garciabrilianos reflejados en lo próximo y lo lejano, lo cósmico y lo terrenal, lo espiritual y lo humano, lo universal y lo español... Cuando se llega al clímax, se explota en su totalidad: en ritmo, en verticalidad, en horizontalidad. Aunque la lírica siempre está presente en el fraseo garciabriliano, el ritmo, elemento fundamental en este compositor, es también determinante en el mismo. Hay abundancia de preguntas y respuestas, porque el diálogo, como elemento de comunicación, es imprescindible en la obra de García Abril. Presentación, desarrollo y vuelta a los recitativos y las coplas, a través de grandes melismas más o menos rápidos, ejemplos del españolismo garciabriliano.

Contrapunto y Texturas: muy rico y elaborado apareciendo, muchas veces, en forma de estrecho. Presentación de varias voces a la vez con diferentes ritmos, acentuaciones, dinámicas... Esta habilidad en el tratamiento del contrapunto, en la convivencia de varias voces, desemboca en la multiplicidad melódica, lo que García Abril denomina

polimelodiosidad. Esta descripción muestra, por un lado, una textura densa, casi barroca, pero a la vez, su interpretación requiere la limpieza y claridad de una música articulada y precisa.

Ritmo: muy complejo, no sólo entendido como un todo sino que, dentro del mismo fraseo, el ritmo es protagonista. En ese entramado contrapuntístico cada línea está marcada, tiene su propia rítmica. El resultado es que la propia existencia de esa multiplicidad melódica, la polimelodiosidad, origina la existencia de la multiplicidad rítmica, la polirritmia. Pero debido a esta integralidad de todos los conceptos, ambas concepciones, polimelodiosidad y polirritmia, se funden en un solo espacio que va definiendo la singularidad del lenguaje garciabriliano también repleto de alternancias métricas, multiplicidad métrica.

Complejidad integral: En gran parte de su producción pianística nos encontramos la máxima dificultad integral. Por un lado, complejidad contrapuntística: notas dobles, multiplicidad rítmica y de voces, memoria, graduaciones dinámicas, manos en paralelo, grandes acordes, velocidad, pedalización... En los demás instrumentos solistas, incluida la voz, además de ser explotados los recursos técnicos en toda su dimensión, la dificultad mayor es la musical, el lirismo, verdadero protagonista de toda la música garciabriliana. Esta dificultad estriba en la concepción sonora, tímbrica y expresiva que requiere no sólo del mejor técnico, sino del intérprete-maestro, del músico integral. En la música de conjunto, es decir, la orquestal y camerística, unida a los conciertos solistas con orquesta y a las cantatas, además de ser válido todo lo dicho anteriormente, otra dificultad que hay que añadir es lo relativo al concepto rítmico, aspecto fundamental y de gran complejidad en la música de García Abril. Abundancia en los cambios de compás, acentuaciones diversas, conceptos asimétricos entre instrumentos, contrastes en el carácter orquestal y solístico, etc. Esto complica la conjunción instrumental, ya que habitualmente cada instrumento, o cada familia de instrumentos, cada línea, cada voz, tiene su personalidad rítmica, melódica y armónica. La música humanizada garciabriliana parte de la humanización de cada instrumento y su conjunto, de lo individual y de lo colectivo, de cada ser humano y de la humanidad.

Seis son las etapas o períodos compositivos que hemos establecido en la creación garciabriliana:

IV.1. Los años de aprendizaje y primeras composiciones: Teruel, Valencia, Madrid y Siena, 1933-1956, en el primer período compositivo

García Abril, nacido en 1933, comienza su acercamiento a la música en Teruel, su ciudad natal, de la mano de su padre, miembro de la banda de la ciudad. El niño Antón, alrededor de los nueve años, se inicia en esta institución, como era habitual en la época, con el clarinete como instrumento. A continuación, el estudio del piano comenzando, así, su faceta como pianista y compositor.

Pero es Valencia (1947-52) su primer y verdadero referente formativo. A través del Conservatorio de la ciudad inicia estudios reglados en piano, armonía, historia de la música y contrapunto. Se acerca a los grandes maestros de la literatura universal y de la música española tradicional y más actual; descubre a Bartók y a Debussy quienes le preparan para la nueva música. El mar, la cultura mediterránea y el acercamiento a la cultura y al arte en general –asistencia a conferencias y exposiciones, y la relación con otros artistas coetáneos– y a la música en particular –asistencia a conciertos

descubriendo la música sinfónica y grandes intérpretes, directores y orquestas- van configurando su perfil personal y profesional.

Antón García Abril llega a Madrid en 1952 (1952-1956). Es en la capital donde entra en contacto con el mundo de la composición a través del conservatorio, y de las oportunidades de conocer y asistir a las actividades de los grupos e instituciones – Juventudes Musicales, Institutos Francés e Inglés, el Ateneo de Madrid...- que, de forma independiente, empezaban a buscar otras alternativas a la música dominante ayudando a iniciar el camino de la vanguardia. Profundiza en el mundo de la cultura y del arte, en general, perfilando más su personalidad y filosofía de la integración de todas las ramas de la intelectualidad.

Los veranos de 1954, 55 y 56, en Siena, son la primera etapa de García Abril en Italia. A través de los cursos de verano, que organizaba la Academia Ghigiana de esta ciudad, tiene la oportunidad de conocer el panorama musical europeo de máxima actualidad. Composición, orquesta, cine, ballet y guitarra son las especialidades en las que profundiza. Es, también, su primera reafirmación por la cultura italiana aproximándose a sus pasiones: el Renacimiento y el Humanismo.

Veintiséis son los títulos que aporta García Abril entre los años 1946 y 1956, su primer período compositivo. La música de cámara, el piano y la voz son los tres núcleos fundamentales de la producción de estos años en los que el compositor experimentaba en la búsqueda de un lenguaje propio. *Sonatina*, para piano, 1954; *Sonata de Siena*, para violín y piano, 1954-1955; *Colección de canciones infantiles*, para voz y piano, 1956, tres únicas obras catalogadas de esta etapa, las cuales, hemos analizado en profundidad. Neoclasicismo y eclecticismo están presentes en los años de juventud de un compositor que, con influencias exteriores, ya manifiesta rasgos de su lenguaje que más tarde definirá y asentará. Algunos de estos rasgos los denominamos **los antagonismos garciabrilianos**: lo directo y lo sutil, lo modal y lo tonal, lo instrumental y lo vocal, lo rítmico y lo melódico, lo rítmico y lo lírico, lo clásico y lo moderno, la línea y el círculo, lo directo y lo envolvente...

V.2. Fin del aprendizaje y búsqueda de un lenguaje propio: Madrid y Roma, 1957-1968, en el segundo período compositivo

En 1957 García Abril finaliza, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, sus estudios de Composición y, en el citado conservatorio, inicia su magisterio después de aprobar las oposiciones de Profesor Auxiliar de Solfeo. Continúa asistiendo y participando en las cada vez más fortalecidas instituciones culturales –Colegios Mayores y Universidades, Juventudes Musicales y el Ateneo de Madrid-. Mención especial para el Ateneo de Madrid que, en 1958, funda el Aula de Música, oportunidad para muchos compositores de conocer, intercambiar y difundir el lenguaje musical de vanguardia. Y relacionado con Juventudes Musicales y el Ateneo de Madrid se forma, también en 1958, el Grupo Nueva Música –García Abril, uno de sus miembros- que, a pesar de su heterogeneidad, tenía la impronta común de estar con lo nuevo, aunque esto también fue el punto de desunión: no todos entendían lo mismo a cerca de lo nuevo. García Abril sigue interesado en las manifestaciones intelectuales y artísticas más actuales ejemplificadas, ahora, en los Grupos Parpalló y El Paso fomentando amistad con algunos de sus miembros.

El curso 1963-1964 residió en Roma siendo, ésta, su segunda estancia en Italia. En la Academia Santa Cecilia de la capital italiana asiste a los cursos de composición impartidos por Petrassi. A través de un curso de Historia de cultura italiana, y de sus frecuentes viajes por gran parte de Italia, profundiza en el Renacimiento y en el Humanismo.

García Abril regresa a Madrid en junio de 1964 incorporándose a su plaza de profesor de Solfeo que ocupa hasta 1968.

Ventisiete son los títulos que aporta García Abril entre los años 1957 y 1968, su segundo período compositivo. La voz, el piano, el concierto y el coro son los cuatro núcleos fundamentales de la producción de estos años, en los que el compositor continuaba probando y experimentando en la finalidad de definir su lenguaje. *Preludio y tocata*, para piano, 1957; *Cuatro canciones sobre temas gallegos*, para voz y piano, 1957-62; *Concierto para piano y orquesta*, 1957-63; *Tres nanas*, para voz y piano, 1961; *Concierto para instrumentos de arco*, para orquesta, 1962; *Pater noster* y *Ave María*, para coro mixto, 1964, obras representativas que hemos analizado en profundidad. Admiración por la música barroca, en general, y por Bach en particular, voz y piano, y literatura y música, eclecticismo, el modalismo en el mundo mágico e infantil, atonalismo libre, cromatismos, enarmonías y relaciones interválicas... rasgos compositivos de un compositor joven, pero con experiencia, que sigue experimentando para acabar de definir y reafirmar su lenguaje.

VI.3. La composición desde la creación hasta la docencia y el asentamiento de un lenguaje, 1969-1979, en el tercer período compositivo

En 1969 García Abril decide solicitar la excedencia de su plaza de Profesor de Solfeo de Conservatorio, en su deseo de dedicarse un tiempo y de forma exclusiva a la composición.

En 1971 le ofrecen desempeñar, de nuevo, la función docente, pero ahora desde la composición cubriendo la cátedra, primero como interino, hasta que en 1974 obtiene su plaza de catedrático por oposición. Docencia en Composición y creación acompañarán, desde entonces, a García Abril a lo largo de su vida.

Continúa cultivando admiraciones y amistades con otros artistas de su generación: pintura, arquitectura, escultura y literatura son otras artes que García Abril admira profundamente.

Trece son los títulos que Antón García Abril aporta entre los años 1969 y 1979, su tercer período compositivo. Voz, Guitarra, Concierto y Cantata son los cuatro núcleos fundamentales de la producción de estos años, en los que el compositor asienta definitivamente su lenguaje. *Hemeroscopium*, concierto para orquesta, 1969-72; *Canciones de Valldemosa*, para voz y piano, 1974; *Concierto aguediano*, concierto para guitarra y orquesta, 1976; *Alegrías*, cantata, 1979, cuatro importantes composiciones de esta etapa que hemos analizado en detalle. Con *Hemeroscopium* marcamos el asentamiento del lenguaje garciabriliano donde podemos observar el cuadro figurativo de su poética, donde muchos elementos se engarzan y protegen al diálogo celular y temático de diferentes familias orquestales. La horizontal y la vertical, los centros tonales y los modales, lo celular y lo cósmico... Las habituales y más desnudas células garciabrilianas, aquí con sentimiento anacrúsico y sincopado, van tomando forma y ampliándose en el objetivo común del enriquecimiento sonoro.

VII.4. Pasión pedagógica y un arco iris compositivo en el desarrollo y perfeccionamiento de un lenguaje, 1980-1990, en el cuarto período compositivo

En la década de los ochenta García Abril se dedica en profundidad a sus dos pasiones: la docencia y la composición. Respecto de la primera, continúa poniendo las bases de la Cátedra de Composición que dirige desde el año 1971 y respecto de la segunda, además de lograr a lo largo de estos años desarrollar y perfeccionar su lenguaje, su producción compositiva se hace cada vez mayor.

Destacamos, como uno de los más importantes reconocimientos en su trayectoria profesional, el nombramiento, en marzo de 1982, de Académico de la Real Bellas Artes de San Fernando teniendo lugar, al año siguiente, el 4 de diciembre de 1983, su ingreso oficial donde García Abril dicta un importante discurso titulado *Defensa de la Melodía*. El contenido, del mencionado discurso, fue una auténtica proclama personal del panorama de la música, desde el pasado hasta esa misma actualidad, así como la verbalización de su pensamiento y poética.

También en esta década, García Abril continúa siendo partícipe de los movimientos culturales realizados en Madrid durante esos años, y manteniendo contacto con los representantes directos de las demás artes y de la cultura en su amplia dimensión.

Treinta y cuatro son los títulos que aporta García Abril entre los años 1980 y 1990, su cuarto período compositivo. Piano, Guitarra, Orquesta, Concierto, Cantata y Ópera son los seis núcleos fundamentales de la extensa producción de estos años, en los que el compositor está ya dedicado a perfeccionar y a desarrollar su lenguaje. *Evocaciones*, suite para guitarra, 1981; *Sonatina del Guadalquivir*, para piano 1982; *Celibidachiana*, concierto para orquesta, 1982; *Seis preludios de Mirambel*, para piano, 1984-1996; *Concierto mudéjar*, para guitarra y orquesta de cuerda, 1985; *Canciones y Danzas para Dulcinea*, suite para orquesta, 1985; *Divinas palabras*, ópera, 1986-1992; *Fantasia mediterránea*, para guitarra, 1987; *Salmo de la alegría para el siglo XXI*, cantata, 1988, algunas representativas composiciones de esta etapa que hemos analizado en profundidad.

VIII.5. Continuidad en la enseñanza y en la producción compositiva integral, en un lenguaje plenamente desarrollado desde la naturalidad de su misma esencia, 1991-2003, en el quinto período compositivo

A lo largo de este trabajo se ha demostrado como el compositor se dedica a la docencia no sólo por la convicción de saber que debe legar sus conocimientos y su experiencia a la sociedad, sino, y además, por la oportunidad de tener un contacto directo, y casi diario, con los jóvenes. Sintiendo joven, necesita a la juventud: sus ideas, su frescura, su potencial, le han ayudado a vivir y a componer sintiendo feliz en el desempeño de esta función, para él verdadera vocación. Prueba de ello son los cuarenta y tres años de su vida dedicados a esta profesión fusionada con su otra pasión, la composición. A través de estos 43 años, cumplidos y celebrados en el año 2003, los alumnos con García Abril no sólo han aprendido las técnicas compositivas sino, y por un lado, el amor por la música y la composición y por otro, el sentirse respetados por un maestro que, a pesar de la profunda convicción en su filosofía y poética, cree en la diversidad, y lucha porque sus alumnos logren la capacidad de ser honestos y libres para encontrar su propio camino, su propio lenguaje. Y también fusionando composición y docencia, García Abril realizó seis importantes trabajos pedagógicos donde, a través de piezas musicales despojadas de la dificultad, demuestra como niños o iniciados en la música pueden aprender disfrutando, porque García Abril no compone métodos, sino música en toda su dimensión.

Los años de esta etapa son testigos de numerosos premios y reconocimientos de los que destacamos los siguientes: en 1993, el Ministerio de Cultura le concede el Premio Nacional de Música; el Gobierno de Aragón la Medalla al Mérito Cultural y la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero el Premio de Música Española de la Fundación Guerrero. En 1995 le nombran miembro de la Real Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y le imponen la Medalla de Oro del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1996, el Conservatorio Profesional de Música “Manuel de Falla” de Cádiz le nombra director de la Cátedra *Manuel de Falla*. En el

año 2003 recibe el Premio de la Música otorgado por la Sociedad General de Autores y Editores y la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes. Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid. Premio Aragón. Premio Asociación Aragonesa de Intérpretes de Música –AAIM-. Miembro honorífico de la Iberian and Latin American Society –ILAMS- del Reino Unido.

Cuarenta son los títulos que aporta García Abril entre los años 1991 y 2003, quinto período compositivo. El piano, la orquesta, el concierto, la cantata y el ballet son los cinco núcleos fundamentales de la extensa producción de estos años, en los que el compositor, desde un lenguaje plenamente desarrollado, realiza sus creaciones desde la naturalidad de la propia esencia. *Cantos de pleamar*, para orquesta de cuerda, 1993; *La gitanilla*, ballet, 1996; *Nocturnos de la Antequeruela*, para piano y orquesta de cuerda, 1996; *Balada de los arrayanes*, para piano, 1996; *Lurkantak*, coro y orquesta –cantata-, 1997; *Concierto de las tierras altas*, para violoncello y orquesta, 1999; *El mar de las calmas*, para orquesta, 2000; *Concierto de la Malvarrosa*, para flauta, piano y orquesta de cuerda, 2000-01; *Dos piezas griegas*, para piano, 2001; *Juventus*, para dos pianos y orquesta, 2001, obras significativas de esta etapa que hemos analizado detalladamente.

IX.6. La actualidad de una nueva vida y la continuidad de un lenguaje a través de sus obras más recientes, 2004-2005, en el sexto período compositivo

Aunque jubilado, en el año 2003, de su Cátedra de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, García Abril sigue relacionado con la docencia a través de numerosos cursos impartidos en diferentes conservatorios españoles, de su docencia en la Cátedra de Composición que desde 1995 sigue desempeñando en los *Cursos Universitarios Internacionales de Información e Interpretación de la Música Española “Música en Compostela”*, y de su presencia como profesor colaborador, desde el curso 1998-1999, en la Escuela de *Altos Estudios Musicales* de esta misma ciudad. A esto hay que añadir su incesante trabajo compositivo y la asistencia a numerosos actos culturales y/o artísticos, en los que reclaman su presencia. Por lo tanto, y como podemos comprobar, estamos ante el inicio de una nueva etapa aunque, en realidad, su actividad es tan intensa, que pocas cosas han cambiado en la cotidianidad de su vida.

En el apartado de premios y reconocimientos destacamos que, con motivo de su jubilación en el año 2003, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid le impone la Medalla de Oro -22 de noviembre de 2004- .

Nueve son los títulos que aporta García Abril entre los años 2004 y 2005, sexto período compositivo. Piano, coro, cantata, música de cámara, órgano y orquesta son los seis apartados de su producción, durante estos dos años, en los que el compositor continúa con un lenguaje plenamente desarrollado en una actividad incesante. *Cántico de las siete estrellas*, para coro y orquesta, 2004, su séptima⁴¹⁶ cantata, una de sus más representativas obras de esta etapa que hemos analizado en profundidad.

A lo largo de este extenso y pormenorizado trabajo de investigación, en el objetivo del entendimiento y la valoración de la figura de Antón García Abril, esperamos haber contribuido a aportar, a la comunidad científica, una nueva y personal visión de un creador, intelectual y humanista, y, a la sociedad en general, la divulgación de un compositor español actual que, sin lugar a dudas, ha hecho y continua haciendo historia.

⁴¹⁶ Manifestamos que el compositor suele referirse a su sexta cantata, ya que su primera cantata, *Cantata a Siena*, 1955, está fuera de catálogo.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía Específica

1.a. Escritos del compositor

GARCÍA ABRIL, A.: *Defensa de la Melodía*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983.

GARCÍA ABRIL, A.: *Discurso de investidura del nombramiento de Doctor Honoris Causa*, Madrid, Universidad Complutense, 2004.

GARCÍA ABRIL, A.: *Reseñas* en numerosos programas de estreno de sus obras.

1.b. Escritos sobre el compositor

CABAÑAS ALAMÁN, F.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*, Música Hispana, Textos Biografías, Madrid, Ediciones del ICCMU, 1 Ed. 1993, 2 Ed. 2001.

CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid, SGAE, 1999-2003.

CORONAS, P.: *Antón García Abril: poeta de vanguardia*, Málaga, Ediciones Maestro, 2003.

CHARLES SOLER, A.: *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*, Madrid, Rivera Mota, S.L., 2002.

FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música española en el siglo XX*, Colección Compendios Río Duero, Madrid, Fundación Juan March, 1973.

FERRIZ, J.: *Sesenta años de vida musical. Memorias*, Valencia, Generalitat Valenciana, Institut Valencià de la Música, 2004.

GONZÁLEZ LAPUENTE, A.: *Antón García Abril. Catálogos de Compositores Españoles*, Madrid, Sociedad General de Autores de España (SGAE), 1992.

MARCO, T.: *Historia de la Música española. 6. Siglo XX*, Colección Alianza Música, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

MUNETA, J. M.: *Cuenca 1962. Renacimiento de la Música Religiosa Española*, Madrid, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca, 1978.

RUIZ GARCÍA, A.: *Antón García Abril. Catálogo*, Madrid, Bolamar ediciones musicales, 2005.

RUIZ TARAZONA, A.: *Antón García Abril, un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes*, Madrid, Fundación Autor, 2005.

VV.AA.: *50 Años de Teatro. José Tamayo, 1941-1991*, Museo del Teatro Almagro, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las AAEE y de la Música, 1991.

ZALDÍVAR, A. P.: *Guía Didáctica del Piano. Sobre los Cuadernos de Adriana de Antón García Abril*, Madrid, Real Musical, 1989.

ZALDÍVAR A.: *Estética y Estilo en la obra de Antón García Abril*, Colección Compositores Contemporáneos, Málaga, Orquesta Filarmónica, 2001.

2. Bibliografía General

- ADORNO, T. W.: *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur, 1966.
- ADORNO, T. W.: *Disonancias*, Madrid, Ed. Rialp, 1966.
- ALBET, M.: *La música contemporánea*, Barcelona, Salvat, 1973.
- AUSTIN, W.: *La música del siglo XX*, Madrid, Ed. Taurus, 1985.
- BACKUS, J.: *The acoustical foundations of music*, Londres, Norton Company, 1977.
- BARBAUD, P.: *La musique, discipline scientifique*, Paris, Dunod, 1968.
- BARBER, Ll.: *John Cage*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985.
- BARBER, Ll.: *Mauricio Kagel*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1986.
- BARCE, R.: *Fronteras de la música*, Madrid, Real Musical, 1985.
- BARCE, R.: *Naturaleza símbolo y sonido*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2001.
- BAYER, F.: *De Schoenberg a Cage*, Paris, Klicksieck, 1981.
- BENADE, A.H.: *Fundamentals of musical acoustics*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- BERENGUER, J.: *Introducción a la música electroacústica*, Valencia, Fernando Torres, 1974.
- BLAUKOPF, K.: *Sociología de la música*, (prólogo y traducción de Ramón Barce), Madrid, Real Musical, 1988.
- BERGSON, H.: *La evolución creadora*, Madrid, Espasa Calpe, 1985.
- BOULEZ, P.: *Relevés d'apprenti*, Paris, Ed. Paul Thévenin, 1966.
- BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1984.
- BOULEZ, P.: *Orientations: Collected Writings*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1986.
- BOULEZ, P.: *Jalons*, Paris, Bourgois Editions, 1989.
- BRINDLE, R.S.: *La nuova musica*, Barcelona, Antonio Bisch, 1979.
- BUCKLEY, R. y CRISPIN, J.: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Ed. Alianza, 1973.
- BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- BUSONI, F.: *Pensamiento musical*, Madrid, Universidad Autónoma de México, 1982.
- CADIEU, M.: *Boulez*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1985.
- CAGE, J.: *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1973.
- CARR, R.: *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*, Barcelona, Ed. Ariel, 1991.
- CASARES, E.: *Cristóbal Halffter*, Colección Ethos-Música N°3, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Departamento de Musicología, 1980.
- CASARES, E. (coord.): *14 compositores españoles de hoy. Autoanálisis*. Colección Ethos-Música N°9, Oviedo, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, Departamento de Musicología, 1982.
- CASARES, E.: *La música en la generación del 27*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- CASARES, E.: *La II República o la primera conciencia musical del Estado español* en Actas del Congreso Internacional, 1985, AAVV, "España en la Música de occidente", Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, p. 316.
- CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid, SGAE, 1999-2003.

- CASELLA, A. /MORTARI, V.: *Técnica de la orquesta contemporánea*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1948.
- COEUROY, A.: *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Simon Kra., 1928.
- COLLAER, P.: *La musique moderne*, Bruselas, Elsevier, 1955.
- COOPER, G. /MEYER, L.: *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1960.
- COPLAND, A.: *Música y músicos contemporáneos*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- COPLAND, A.: *Our New Music*, New York-Londres, McGraw-Hill Book Co. Inc., 1941.
- COUTURIER, E.: *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Editions Belin et Herscher, 2003.
- COWELL, H.: *New Musical Resources*, New York, Alfred Knopf, 1930.
- CURESES, M.: *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, segunda edición, Colección Música Hispana, Textos y Biografías, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2001.
- DALLAPICCOLA, L.: *Appunti, incontri, meditazione*, Milán, Suvini Zerboni, 1970.
- DARIAS J.: *La armonía en el ciclo cerrado de cuartas*, Madrid, Ediciones Quiroga, 1986.
- DELIEGE, C.: *Les fondements de la Musique Tonale*, Paris, Editions Jean-Claude Lattés, 1984.
- DE FALLA, M.: *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1988.
- DE PABLO, L.: *Lo que sabemos de música*, Madrid, Ed. Gregorio del Toro, 1967.
- DE PABLO, L.: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid, Ed. Ciencia Nueva, 1968.
- D'ORS, E.: *Un decenio de arte moderno 1940-1950*, Madrid, Galerías Biosca, 1951.
- ECO, H.: *La obra abierta*, Roma, Ed. Bompiani, 1962.
- ECO, H.: *La definición del arte*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1987.
- EWEN, D.: *The Book of Modern Composer*, New York, Alfred A. Knopf, 1930.
- FERNÁNDEZ-CID, A.: *Música y músicos españoles en el siglo XX*, Madrid, Cultura Hispánica, 1963.
- FERNÁNDEZ-CID, A.: *Músicos que fueron nuestros amigos*, Madrid, Nacional, 1967.
- FISCHERMAN, D.: *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- FORTER, H.: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FUBINI, E.: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, quinta edición, Madrid, Ed. Alianza Música, 1993.
- FUBINI, E.: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Ed. Alianza, 1994.
- GARCÍA ABRIL, A.: *Defensa de la melodía*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1983.
- GARCÍA BACCA, J.D.: *Filosofía de la Música*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1990.
- GARCÍA LABORDA, J.M.: *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*, Madrid, Alpuerto, 1996.
- GENTILUCCI, A.: *Guía para escuchar la música contemporánea*, Col. Prisma, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- GOLDROM, R.: *Musique d'aujourd'hui*, Paris, Les Editions Reencontrée, 1966.
- GOLEA, A.: *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, Resources, 1980.
- GOLEA, A.: *Vingt ans de musique contemporaine*, Paris, Seghuers, 1962.
- GOLEA, A.: *La música de nuestro tiempo*, México, ERA S.A., 1967.
- GRÄTER/BARCE: *Guía de la música contemporánea*, Madrid, Taurus, 1960.

- GROPIUS, W.: *Apollon dans la démocratie*, Berlín, Editions de la Connaissance de Bruxelles, 1969.
- HABA, A.: *Nuevo tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1984.
- HANSEN, P.: *Twentieth-century Music*, Boston, Allyn&Bacon Inc., 1967.
- HELMHOTZ, H.V.: *On the Sensations of Tone*, New York, Dover Publications, 1954.
- HERZFELD, F.: *La música del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1964.
- HINDEMITH, P.: *A Composer's World, Horizons and Limitations*, Cambridge, Cambridge Mass, Harvard University, 1952.
- HINDEMITH, P.: *El arte de la composición musical*, New York, Music Publishers, 1942.
- HOMS, J.: *Antología de la música contemporánea*, del 1900 al 1959, Barcelona, Pórtic, 2001.
- IGLESIAS, A.: *Rodolfo Halffter*, Colección Memorias de la Música Española, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992.
- JEANNERET-GRIS, CH.-E. (Le Corbusier): *Architecture d'époque machiniste*, Paris, Librairie Felix Alcan., 1926.
- KLEE, F.: *The Diaries of Paul Klee*, Berkeley, University of California Press, 1964.
- KRENEK, E.: *Autobiografía y estudios*, Madrid, Ed. Rialp, 1965.
- LAMOTE DE GRIGNON, J.: *Síntesis del saber musical*, Barcelona, Labor, 1948.
- LARUE, J.: *El análisis del estilo musical*, Barcelona, Ed. Labor, 1989.
- LOBATO, A.: *Ser y Belleza*, Madrid, Unión Editorial, 2005.
- LOCATELLI DE PÉRGAMO, A.M.: *La notación en la música contemporánea*, Buenos Aires, Ricordi AMERICANA, 2001.
- LOMBARDI, L.: *Conversación con Petrassi*, Milán, Edizioni Suvini Zerboni, 1980.
- LÓPEZ QUINTÁS, A.: *La Formación por el Arte y la Literatura*, Madrid, Ediciones Rialp, 1993.
- LÓPEZ QUINTÁS, A.: *Inteligencia creativa. El descubrimiento personal de los valores*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.
- LÓPEZ QUINTÁS, A.: *El poder transfigurador del arte*, Costa Rica, Ediciones Promesa, 2003.
- LÓPEZ QUINTÁS, A.: *La experiencia estética y su poder formativo*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2004.
- MACHABEY, A.: *La Notation Musicale*, Paris, PUF, 1971.
- MACHLIS, J.: *Introducción a la música contemporánea*, Buenos Aires, Ed. Marymar, 1961.
- MADERUELO, J.: *Una música para los ochenta*, Madrid, Garsi, 1981.
- MANN, TH.: *Doctor Faustus*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1984.
- MARCO, T.: *Música española de vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1970.
- MARCO, T.: *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.
- MARCO, T.: *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002.
- MARCO, T.: *Introducción a la música occidental del siglo XX*, Madrid, Alpuerto, 2003.
- MEDINA, A.: *Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid* en Actas del Congreso Internacional, 1985, AAVV, "España en la Música de Occidente", Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, p. 373.
- MEDINA, A.: *Joseph Soler. Música de la pasión*, segunda edición, Colección Música Hispana. Textos y Biografías, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2000.

- MESSIAEN, O.: *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1942.
- MEYER, L.B.: *Music, the Arts and Idea. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago, Chicago University Press, 1994.
- MONTSALVATGE, X.: *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo*, Madrid, Ed. Fundación Banco Exterior, 1988.
- MITCHELL, D.: *El lenguaje de la música moderna*, Barcelona, Lumen, 1972.
- MORGAN, R.: *La música del siglo XX*, Madrid, Ed. Akal, 1994.
- NAGORE FERRER, M.: *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Colección Música Hispana. Textos y Biografías, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2001.
- NATTIEZ, J. J.: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Editions, 1975.
- NATTIEZ, J.J. (dir.): *Musiques. Une encyclopédie pour le XX^e Siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003.
- OLIVA BONITO, A.: *La Transavanguardia italiana*, Milán, Ed. Politi, 1980.
- OLIVA BONITO, A.: *La Transavanguardia internazionale*, Milán, Ed. Politi, 1982.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza Ed., 1981.
- OTEIZA, J.: *Quousque Tandem. Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Navarra, Editorial Pamiela, 1993.
- PABLO, L. de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid, Ciencia nueva, 1968.
- PABLO, L. de: *Lo que sabemos de música*, Madrid, Gregorio del Toro, 1968.
- PAHLEN, J. K.: *¿Qué es la música moderna?*, Buenos Aires, Columba, 1972.
- PÉREZ ROJAS, J. /GARCÍA CASTELLÓN, M.: *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Real Musical, 1989.
- PÉREZ ZALDUONGO, G.: *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002.
- PERSICHETTI, V.: *Armonía del siglo XX*, Madrid, Ed. Real Musical, 1989.
- PIÑEIRO GARCÍA, J.: *Música española de todos los tiempos*, Diccionario biográfico, Madrid, Ed. Tres, 1984.
- POUSSER, H.: *Fragmentos théoriques I: sur la musique expérimentale*, Bruxelles, Institut de Sociología de l'Université Libre de Bruxelles, 1970.
- POUSSEUR, H.: *Música, semántica, sociedad*, Madrid, Ed. Alianza Música, 1984.
- POWELL, L.: *A History of Spanish Piano Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- RETI, R.: *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*, Madrid, Ed. Rialp, 1965.
- ROSTAND, C.: *Dictionaire de la Musique Contemporaine*, Paris, Larousse, 1970.
- RUWET, N. : *Langage, musique, poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1952.
- SALAZAR, A.: *La música en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1936.
- SALAZAR, A.: *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1972.
- SALAZAR, A.: *La música orquestal en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- SALCER, F.: *Audición estructural*, Barcelona, Ed. Labor, 1990.
- SALVETTI, F. /VINAY, G. /LANZA, A.: *Historia de la música. Siglo XX*, (III vols.), Madrid, Ed. Turner, 1986.
- SALZMAN, E.: *La música del siglo XX, la música y los músicos*, segunda edición, Buenos Aires, Victor Leru, 1979.
- SANGUINETI, E.: *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Monte Ávila, 1965.

- SANTOS, C.: *Dossier, Música y Política*, Barcelona, Anagrama, 1974.
- SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Música, 1988.
- SCHENKER, H.: *Tratado de Armonía*, Madrid, Ed. Real Musical, 1990.
- SCHÖENBERG, A.: *El estilo y la idea*, Madrid, Ed. Taurus, 1966.
- SCHÖENBERG, A.: *Armonía*, Madrid, Ed. Real Musical, 1979.
- SCHÖENBERG, A.: *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona, Ed. Labor, 1990.
- SESTELO LONGUEIRA, E.: *El creador musical y el valor del goce creativo frente a la soledad social*, Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Años 2000-2002, Números 7, 8 y 9, pp. 181-183.
- SESTELO LONGUEIRA, E.: *El creador musical: historia, comunicación y búsqueda*, Revista Música y Educación, Año XVI, 1, Núm. 53, marzo 2003, pp. 19-27.
- SILBERMANN, A.: *Estructura social de la música*, Madrid, Taurus, 1962.
- SMITH BRINDLE, R.: *The New Music. The Avant-Garde since 1945*, Londres, Oxford University Press, 1984.
- SOPEÑA IBAÑEZ, F.: *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Ed. Rialp, 1964.
- STEFANI, G.: *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976.
- STONE, K.: *Music notation in the twentieth-century*, New York, 1980.
- STUCKENSCHMIDT, H. H.: *La música del siglo XX*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1960.
- TRIAS, E.: *Lógica del límite*, Barcelona, Ed. Destino, 1991.
- TAPIÉ, M.: *Another Art*, New York, Arts News, May 1952.
- UNAMUNO, M.: *El habla de Valle-Inclán*, Visiones y comentarios, Colección Austral núm. 900, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- URUEÑA, G.: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española (1940-1959)*, Madrid, Ed. Istmos, 1982.
- VALLS GORINA, M.: *La música española después de Falla*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- VALLS GORINA, M.: *La música actual*, Barcelona, Moguer, 1980.
- VILLA ROJO, J.: *Juegos gráfico –musicales*, Madrid, Alpuerto, 1982.
- VILLA ROJO, J.: *Notación y grafía en el siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, SGAE, 2003.
- VV.AA.: *España en la música de occidente. En Actas del Congreso Internacional. Salamanca (29 de octubre-5 de noviembre)*, Madrid, Vol. I y II, INAEM, 1987.
- VV.AA.: *Segundo encuentro sobre Composición musical. Textos y ponencias. Valencia, 1989*, Valencia, IVAECM, 1990.
- VV.AA.: *Historia del mundo actual*, Madrid, Ed. Marcial Pons, 1996.
- VV.AA.: *Actas del Congreso Dos décadas de Cultura Artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Vol. 1 y 2, Universidad de Granada, 2001.
- WEISMANN, J. S.: *Goffredo Petrassi*, segunda edición, Milán, Suvini Zervoni, 1980.
- XENAKIS, I.: *Arts, Sciencies: Allors*, New York, Pendragon Press, 1990.

